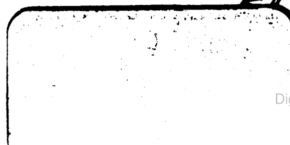

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
1817




THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
1817




THE UNIVERSITY OF MICHIGAN · LIBRARIES ·
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
1817




THE UNIVERSITY OF MICHIGAN · LIBRARIES ·
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
1817




THE UNIVERSITY OF MICHIGAN · LIBRARIES ·
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
1817




THE UNIVERSITY OF MICHIGAN · LIBRARIES ·
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
1817



L'ABBÉ SANTINI

ET

SA COLLECTION MUSICALE A ROME

PAR

Stasov

WLADIMIR STASSOFF.



FLORENCE

IMPRIMERIE DE FÉLIX LE MONNIER

1854.

A SON ALTESSE

LE PRINCE GRÉGOIRE WOLKONSKY.

Prince,

En 1851, lors de mon arrivée en Italie, Vous avez bien voulu me permettre de Vous dédier la première œuvre que je publierais sur les beaux-arts. Je viens aujourd'hui me prévaloir de cette permission pour Vous adresser cet opuscule qui Vous appartient déjà à bien des titres; car c'est, avant tout, grâce à Vos soins bienveillants que je me trouve aujourd'hui en Italie, et que je puis me livrer à mes études les plus chères: après cela, l'abbé Santini est constamment rempli du souvenir reconnaissant de Votre bonté pour lui, ainsi que de l'intérêt sérieux que Vous avez toujours accordé à sa collection. J'éprouve donc un bon heur sincère à unir les noms des hommes éminents auxquels je dois tant.

Puissent ces feuilles Vous paraître dignes de Votre attention, et puisse leur lecture obtenir auprès de Vous le résultat qui est leur plus cher but: celui de réveiller le souvenir des immenses richesses que possède Santini, et qui ne manquent que trop encore aux archives et aux connaissances musicales de notre patrie, comme elles manquent aussi à celles de presque tous les pays de l'Europe!

Veuillez agréer, Prince, l'assurance de ma plus profonde considération et de mon respectueux dévouement.

Florence, 1er Février 1854.

WLADIMIR STASSOFF.

L'ABBÉ SANTINI ET SA COLLECTION MUSICALE

A ROME.



Toute personne qui, s'occupant sérieusement de musique, aura attentivement étudié le célèbre ouvrage de Fétis « *Biographie universelle des musiciens*, » se ressouviendra d'avoir trouvé le nom de Santini mentionné à presque toutes les pages de ses huit volumes. En effet, toutes les fois qu'il est question d'œuvres anciennes, rares ou généralement introuvables des vieux maîtres italiens (le plus particulièrement en fait de musique d'église), depuis les tems les plus reculés de l'ère musicale en Europe, on lit toujours ces mots: « M. l'abbé Santini à Rome, possède dans sa collection les œuvres suivantes de cet auteur. » Il est naturel, après avoir trouvé ce nom répété si souvent, de chercher une notice générale et détaillée sur cette collection et celui qui la possède; mais c'est en vain qu'on s'attend à être satisfait par cet ouvrage, auquel à tous les égards on se croirait en droit de les demander; car le peu de lignes sur Santini contenues dans le huitième volume, très-générales, très-vagues, très-incomplètes, sont loin de contenter la curiosité justement éveillée; et pour se faire une représentation exacte de tout ce que la collection Santini possède de rare ou de curieux, le lecteur impatient et avide devrait recommencer une course à travers toutes les pages des huit volumes de M. Fétis pour se créer au moins, en s'aidant de cet ouvrage, ce qu'il aurait bien pu donner: une liste générale et systématique de la collection, si déjà les autres détails lui étaient impossibles pour des raisons quelconques. Cependant, tout en faisant la part du lecteur et de l'amateur curieux, nous ne pouvons pas nous dissimuler que la tâche qu'ils auraient désiré imposer au livre de Fétis était d'abord en dehors des intentions de l'ouvrage; et ensuite, à une époque antérieure à la présente, un catalogue de cette na-

ture n'aurait jamais été complet, car ce n'est qu'à présent que cette collection semble avoir atteint le maximum de son développement en acquisitions de tout genre: or, après l'époque même de sa visite à Rome (1841), M. Fétis paraît avoir puisé ses renseignements sur les trésors de Santini moins dans l'inspection de la collection elle-même, que dans le petit catalogue imprimé en 1820, ce qui naturellement devait faire sentir son influence sur les détails donnés. N'ayant jamais eu ainsi, grâce au défaut de renseignements qui manquent également à tous les amateurs de musique, la possibilité de me représenter autrement que d'une manière fort vague l'existence de cette belle et rare collection, ce fut à un heureux hasard que je dus de la connaître, à Rome, ainsi que l'abbé Santini. L'étude sérieuse qui en fut la suite naturelle et immédiate, me fit sentir bientôt qu'ayant eu plus que bien d'autres la possibilité et les moyens de reconnaître toute la valeur d'une aussi inestimable collection, et par conséquent tout le mérite singulier d'un homme qui, guidé pendant 50 années de sa vie par la seule passion d'un art sublime, sans avoir jamais connu un autre motif d'action — sa vie n'en a été qu'une longue et constante preuve, belle et noble dans sa simplicité modeste, jamais démentie — me fit sentir, dis-je, qu'en face de cette rare exception humaine, j'avais pour ainsi dire contracté l'obligation de faire connaître aux hommes intelligents et passionnés pour la musique, dont Santini a tant mérité, ce que ce dernier avait *oublié* de faire pendant tant d'années — l'histoire de sa collection ainsi que la sienne propre. —

La notice la plus ancienne que j'aie pu trouver est contenue dans l'ouvrage de Thiebaut: *« Sur la pureté de la musique »* (Ueber die Reinheit der Tonkunst 1826), mais ce ne sont que quelques mots dits en passant sur l'existence de la collection de Santini à Rome, comme l'un des réservoirs nécessaires pour l'étude musicale de nos tems. Deux ans plus tard, Kandler, le célèbre traducteur de l'ouvrage de Baini sur Palestrina et l'infatigable voyageur qui, selon les paroles de Thiebaut, avait été partout, avait tout vu, avait tout entendu, disait dans son article: *« Sur l'état de la musique à Rome »* (Ueber den Musikzustand von Rom, Münchner allgemeine Musik-

Zeitung 1828 n° 30, S. 474-75): « Enfin, nous devons parler ici
» de l'abbé FORTUNATO SANTINI et de ses célèbres archives musica-
» les qui auraient dues être visitées par tous les amateurs de cet
» art. — Cet excellent connaisseur de la musique s'occupe depuis
» 26 ans déjà de la recherche et de la collection de tout ce que la
» musique a produit de beau et de sublime depuis sa renaissance.
» C'est ainsi que nous trouvons chez lui les chants les plus anciens
» qui ont accompagné la poésie du Dante, de Pétrarque, d'Arioste,
» du Tasse, de Ciampoli, de Capilupi, de Balducci, ainsi que celle
» de Giustiniani, de Saverio Mattei etc. — Nous y trouvons égale-
» ment tous les chefs-d'œuvre qu'on exécute dans le courant de
» l'année à la chapelle papale et dans les trois églises cathédrales
» de Rome, ainsi que dans les autres églises de cette ville; tous
» ceux enfin qui ont été produits par les écoles de Rome, de Na-
» ples, de Venise, de Bologne. Il y a pour tous ces ouvrages un
» catalogue spécial qui me remplit de joie et d'étonnement toutes
» les fois que j'eus l'occasion de l'examiner. — On peut avoir chez
» lui, à des prix fort modérés, des copies de tous les ouvrages
» contenus dans cette bibliothèque. — Santini est l'un des hom-
» mes qui sont plus utiles que renommés. Ses connaissances litté-
» raires, théoriques et pratiques, comme j'ai pu m'en convaincre
» lors des relations soutenues que j'ai eues avec lui, sont très-re-
» marquables, et ses appréciations des compositeurs et des com-
» positions sont empreintes du plus haut intérêt, etc. etc. »

Le catalogue dont il est question dans l'article de M. Kandler, et qui a été également connu de M. Fétis, fut imprimé en 1820, en peu d'exemplaires (et c'est pour cette raison qu'il est aujourd'hui une rareté bibliographique); mais M. Kandler a eu bien tort d'avancer dès lors, en 1828, que la collection Santini contenait, même à cette époque, tout ce qui a été produit de plus beau et de plus grand par les anciennes écoles musicales de l'Italie. Elle ne possédait alors qu'un tiers à peine de ce qu'elle possède aujourd'hui; et malgré cela, aujourd'hui même on n'oserait se hasarder à soutenir qu'elle fût en possession de tout ce que l'Italie a produit de plus grand en fait de musique, — les raisons, nous

les donnerons plus loin; et d'ailleurs il convient de faire l'observation, que ce fut précisément dans le courant des 20 dernières années (à partir de 1830-32) que les œuvres les plus éminentes vinrent faire partie de cette collection, tant à cause du travail et du zèle redoublés de Santini dans ses recherches à Rome, qu'à cause de ses relations à l'étranger avec plusieurs personnes qui pouvaient lui être utiles pour ces recherches; enfin, aussi long-tems que durera Santini lui-même, cette bibliothèque musicale pourra-t-elle jamais cesser de s'accroître et de s'agrandir, si pendant 50 années entières de sa vie, elle et la musique ont été sa constante — peut-être son unique — passion?

L'abbé Santini est né en 1778 (le 5 Janvier, et non le 5 Juillet comme dit M. Fétis dans sa biographie), et par conséquent il avait vingt-huit ans lorsque, déjà fait prêtre (en 1798), il commença vers l'année 1802 à poser les premiers fondements de sa collection. Depuis cette époque, tout son tems, tout ce qu'il possédait, toutes ses pensées furent consacrées à l'acquisition sous forme de copie ou d'original de tout ce que la musique présentait de noble, de grand et de beau. Et chose presque incompréhensible, presque sans exemple dans un Italien, malgré la préférence qu'il donne à l'ancienne école italienne, il n'en est pas moins un connaisseur et un amateur profond de toute la musique créée au-delà des Alpes. Qui ne sait pas que pour tout Italien, — fût-il même au-dessus de la frivolité et de l'ignorance moderne, — il n'existe point d'autre musique que celle de son pays, et que le reste de la musique qui se trouve au monde est le synonime de barbarie et de nullité? Qui ne sait point que cette inimitié innée ne date pas seulement de notre siècle, mais remonte à des époques bien antérieures, et notamment à celles mêmes où vivaient encore en Italie, comme dans les autres pays, les créateurs qui appartiennent à l'un ou à l'autre camp? Mais une organisation et une intelligence musicales exceptionnelles dans un Italien firent suivre à Santini une toute autre route que celle qui est suivie par la foule: il commença, il est vrai, sa collection sans penser à autre chose qu'aux maîtres italiens — que pouvait-il connaître des autres en présence de la

déplorable éducation musicale en Italie, qui en ce genre a réussi à surpasser celle de tous les autres pays? — mais peu à peu tout changea de face: son intelligence musicale une fois éveillée par l'aiguillon du beau et du vrai qui n'est sensible qu'aux intelligences droites et fortes, se dégagea des entraves de l'intolérance nationale, et embrassa d'une étreinte passionnée ce beau et ce vrai partout où elle les trouva. Cet élan naturel de l'esprit, vainqueur des obstacles inertes offerts par des habitudes séculières, eut pour résultat, d'abord pour Santini lui-même, une jouissance plus large, plus intense, plus profonde, et puis ensuite, pour nous tous qui sommes dorénavant à même d'utiliser sa collection, une plénitude merveilleuse de ces archives qui, loin de ressembler à une collection d'amateur qui ne cesse jamais de se ressentir de l'influence d'un goût, d'un caprice ou d'une partialité quelconque, sont le digne pendant, pour la musique, de l'une de ces grandes bibliothèques nationales et publiques, où des milliers d'intelligences avides et studieuses ne cesseront jamais de trouver leur alimentation de force et de vérité.

Un fait qui, dans l'histoire de cette collection, a été d'une immense importance, est le basard heureux qui confia à des mains habiles l'éducation musicale de Santini: il eut pour maîtres Guidi et Jannaconi (ce dernier ayant été particulièrement célèbre comme maître d'études, circonstance convenablement détaillée dans sa biographie donnée par M. Fétis). Sous la conduite de ces deux guides sérieux et expérimentés il fit son cours complet d'études préparatoires et d'anciens grands maîtres des époques glorieuses de l'Italie, et c'est ainsi qu'il se trouva, le jour où la soif des belles choses commença à parler en lui, tout prêt et tout capable de faire les partitions qui forment aujourd'hui son inappréciable collection. Car on ne doit pas s'imaginer que dans son œuvre de collecteur il n'avait qu'à faire ce qu'on fait ordinairement lorsqu'on forme une collection, c'est-à-dire de trouver l'objet rare ou précieux, et de savoir ensuite le faire passer dans sa possession, que ce fût un tableau, ou une statue, ou une gravure, ou un dessin, ou une pièce de monnaie, ou bien encore une pierre gravée; dans le

2

cas présent il s'agissait de bien autre chose : la musique ancienne italienne (nous entendons parler ici tout particulièrement de la musique d'église) n'existe jamais, à de rares exceptions près, dans sa forme véritable, légitime et complète — celle de partitions ; on ne la trouve guère que sous l'aspect de parties détachées, de basse, ténor etc., séparément imprimées ou écrites sur la même feuille d'un livre d'église, de façon que tout un chœur assistant à une fonction religieuse, pouvait chanter sur un seul livre, — ou bien imprimées ou écrites dans des livrets distincts. Quant à des partitions qui auraient servi pour un directeur ou un maître de chapelle, on n'en trouve jamais, et on ne commence à les rencontrer qu'à des époques comparativement postérieures et modernes. Il s'ensuit tout naturellement que la personne qui, comme Santini, désirerait posséder et lire la musique des anciennes écoles (à moins d'avoir une tête organisée comme celle de Mozart, qui lut un jour à Leipzig des compositions de Bach en s'asseyant par terre et posant tout autour de lui les diverses parties détachées des mottets qu'il voulait connaître), devra nécessairement composer elle-même ces partitions qui manquent, et former elle-même de ces membres épars un corps complet. Mais c'est précisément là que des difficultés immenses attendent l'amateur ; et s'il n'a pas la science nécessaire, il devra renoncer bientôt au travail difficile, pénible et long, au prix et à la suite duquel doivent lui arriver les jouissances des chefs-d'œuvre inconnus. C'est ainsi que d'abord on doit posséder la connaissance de l'ancienne notation ; après cela on doit être familiarisé avec le style général des ouvrages pour savoir *deviner*, sans se tromper, la division naturelle de la pièce musicale en mesures, car ce n'est que bien rarement qu'on trouve cette division indiquée, et pour la plupart du tems les ouvrages, dans chacun des morceaux qui les constituent, se déroulent sous la forme d'un long ruban continu et non interrompu : on a encore à combattre et à saisir des irrégularités de rythme assez fréquentes chez les anciens maîtres, selon les exigences de la pensée ou de la mélodie musicale ; car il n'est pas rare, par exemple, de trouver, avec une division de quatre blanches, des mesures où il y en au-

rait cinq ou six, ou bien encore trois. Je ne parle point déjà des erreurs, des notes ou mesures entières supprimées ou ajoutées, des répétitions, — toutes choses qu'un copiste ordinaire ne saurait ni comprendre, ni éviter, ni corriger; — mais à part tout ce que je viens d'énumérer, il y a dans le déchiffrement de la musique ancienne bien d'autres difficultés à surmonter, que dans la lecture d'anciens manuscrits de droit ou d'histoire, lecture qui à elle seule demande déjà toute une science variée et compliquée; — et peut-on jamais comparer les difficultés, les obscurités ou les erreurs des ouvrages d'arts aux obscurités et aux erreurs des ouvrages de sciences? Pour terminer, j'observerai encore qu'on est quelquefois obligé de lire de la musique écrite dans une notation qui n'existe plus et qui n'est plus connue, et alors on doit posséder des connaissances réelles et approfondies de la science musicale pour parvenir à lire et à rendre dans la notation moderne ces caractères antiques;[1] enfin, il n'est pas rare de trouver dans des bibliothèques anciennes les parties incomplètes, de sorte qu'il y en a plusieurs qui manquent, et il aurait été impossible de les compléter en les comparant à d'autres exemplaires, car cet ouvrage n'existera peut-être point dans aucune autre collection. En dehors d'une intelligence musicale bien réelle, on doit encore être pénétré d'un pieux respect pour les compositeurs, et être rempli d'un esprit d'assimilation profondément artistique, pour ne point défigurer leurs traits et conserver intact leur caractère individuel dans cette restauration commandée par la nécessité: mais Santini possède au plus haut degré cette capacité musicale et ce respect

[1] Dans sa biographie de Frescobaldi, M. Fétis se plaint de ce qu'on éprouve trop de difficultés à étudier ses œuvres, au moins celles qui sont écrites sur des portées de 6 ou 8 lignes; il exprime en même tems le désir de voir un jour quelque amateur consciencieux s'occuper du déchiffrement de cette musique et de sa réduction à la notation moderne. Mais il y a déjà vingt ans à peu près que ce désir a été rempli, à son insu. Santini a transcrit de cette façon les deux cahiers des toccates de Frescobaldi, et remis sa première copie originale (en gardant naturellement une autre pour lui-même) au révérend Edward Goddard, curé d'une église de Chichester dans la Comté de Sussex. Ce connaisseur savant de la musique possède plusieurs autres beaux morceaux dus à la collection de l'abbé Santini.

profond, et c'est ainsi que son œuvre est en cela diamétralement opposée aux restaurations musicales, défigurées ou sottes, dont nous n'avons par malheur que trop d'exemples sous les yeux.

Les connaissances et les occupations sérieuses de Santini, son habitude et son expérience, acquises par des dizaines d'années d'activité heureusement employée, lui donnèrent les moyens de surmonter tous les obstacles, et ce fut ainsi que pour obtenir ses résultats chéris, désirés avec tant de passion, il travailla pendant de longues heures, sans s'interrompre et sans se fatiguer jamais, dans les bibliothèques : du *Vatican*, des églises de *Saint-Pierre*, de *Sainte-Marie in Valicella*, autrement dite *Chiesa Nuova*, de *Sainte Apollinaire* (où se trouve la majeure partie des manuscrits de Carissimi, long-tems attaché au service de cette église), de *Sainte-Marie-Majeure*, de *Saint-Jean-de-Latran*, de la *maison professe des Pères Jésuites*, de *Sainte-Marie-sopra-Minerva*, autrement dite *Casanatine* (d'après le nom de son fondateur, le cardinal Casanati, grand bibliothécaire papal), de *Saint-Augustin*, autrement dite *Angélique* (d'après le nom du père Angelo Rocca qui la fonda sous Sixte V) ; dans les bibliothèques du *Collège Romain*, des palais : *Corsini* (fondée par le pape Clément XII, de la maison Corsini), *Barberini* (fondée par le pape Urbain VIII, de la maison Barberini) etc. etc. On peut bien dire qu'il n'y a point de bibliothèque remarquable d'église ou de palais romain, où l'abbé Santini n'ait passé de nombreuses et opiniâtres matinées à la recherche et à la copie des chefs-d'œuvre inconnus. Ce qu'il trouvait à acheter dans les anciennes grandes maisons, il l'achetait ; car, si nous remontons à 50, à 100 ans de notre époque, chaque maison seigneuriale italienne possédait toujours une chapelle à elle (car on se ressouviendra bien, que suivant l'usage pieux légué par le moyen-âge, on ne commençait pas sa journée et son travail, quel qu'il fût, avant d'avoir entendu la messe et fait ses prières), et les chapelains et abbés, qui y étaient attachés, souvent gens de mérite et passionnés pour le grand et le beau au milieu de leur pauvre obscurité, passaient leurs journées inoccupées, au fond de leur modeste réduit, à recueillir et à accumuler les trésors inap-

préciables des anciennes célébrités musicales de l'Italie, dont la lecture venait charmer et dorer la solitude de leur vieillesse; les grands seigneurs, de leur côté, étaient quelquefois, par un hasard extraordinaire et heureux, instruits, et même passionnés pour les arts, par conséquent ils mettaient de l'orgueil à posséder des collections musicales rares et précieuses dans ces mêmes palais où des foules d'étrangers accouraient voir les immenses salons remplis des chefs-d'œuvre de la peinture italienne. Mais plus tard, l'esprit du siècle changea; l'orgueil et la passion désertant la cause des beaux-arts, allèrent s'intrôniser ailleurs; on cessa de s'intéresser à toute cette antiquaille musicale, et bien des *maestri di casa* reçurent l'ordre de débarrasser les palais de cette musique baroque ou gothique qui occupait inutilement une place qu'on pouvait employer bien mieux. La vente étant ouverte à la suite de ces ordres, l'abbé n'eut que la concurrence, peu redoutable d'ailleurs, des bouchers et des épiciers à soutenir. Une autre circonstance vint favoriser les acquisitions de Santini: plusieurs couvents lors de la domination française en Italie, ainsi que plus tard aussi, furent abolis; les moines qui devaient s'en aller, avaient naturellement grande hâte de vendre tout ce qui pouvait produire de l'argent; les mêmes commercants furent appelés au secours des religieux, mais heureusement pour nous et pour la postérité, l'abbé Santini sut profiter de ces occasions fortunées, et acheta à bon marché, il est vrai, mais pour des sommes qui ne manquaient pas d'être sensibles pour sa fortune plus que modique, des collections entières, ou au moins les pièces les plus remarquables des antiques archives qu'on vendait d'une façon tout aussi leste que barbare. Comme exemple des achats de cette espèce, nous désignerons une bibliothèque musicale complète, vendue à Frascati. Il n'est point douteux que parmi les volumes nombreux dont il faisait l'acquisition, devaient nécessairement se trouver bien des articles de peu de valeur; mais il n'est que trop juste d'acquérir au prix de nombreux in-folios et manuscrits inutiles chaque grain d'or pur et vierge qu'on trouve, et à bien plus forte raison encore des générations et des lignées entières de gran-

des œuvres inconnues, et de payer par là le bonheur de leur possession. C'est la loi et la condition de l'existence de toutes les collections du monde, à quelque catégorie qu'elles appartiennent, et les recueils de Santini n'ont point pu s'y soustraire.

Mais la grande soif de l'acquisition et de l'étude une fois satisfaite, il est naturel de penser qu'il n'ait point pu se borner uniquement à ce qui lui était offert par Rome. Il possédait (encore une exception aux coutumes italiennes) assez de langues européennes pour pouvoir entretenir en dehors de l'Italie un commerce de lettres avec les hommes éminents qui s'intéressaient déjà à ses collections, et qui pouvaient lui donner des renseignements sur les grandes œuvres musicales qu'on pouvait acquérir ou connaître. C'est ainsi que Winterfeld, qui lors de son séjour en Italie n'avait point pu ne pas reconnaître et apprécier tout le mérite de l'homme singulier qui nous occupe, [1] lui conserva toujours la plus sincère affection, et ne se bornant pas à lui faire parvenir toutes ses œuvres admirables (Johannes Gabrielli und sein Zeitalter, der evangelische Kirchengesang, — le petit opuscule sur Palestrina à propos de la biographie de ce grand homme par l'abbé Baini), à mesure de leur publication, mais encore le tint constamment au courant de ses recherches et des diverses publications musicales en Allemagne. Thiebaut et Choron, ses amis sincères, qui malgré la beauté de leurs collections, désirèrent constamment les accroître, puisèrent toujours à l'immense océan de Santini, lui demandèrent plusieurs copies des chefs-d'œuvre qu'il possédait, et c'est ainsi que la jeune génération française qui fit ses études à la grande et admirable école de Choron, put jouir de tant de pièces précieuses qui arrivaient du fond d'un petit réduit de Rome pour briller au milieu de Paris dans les leçons trop tôt perdues pour l'Europe de

[1] Dans sa lettre du 12 mars 1845, Winterfeld disait à Santini : « Non » mi sono mai dimenticato di quel tempo ove mi fu dato *d'incomodarla* » quasi ogni giorno, e filosofar con lei sopra la buona musica ecclesiasti- » ca. Fummo giovani in quei tempi ; adesso, dopo trent'anni, sono bian- » cheggiate le nostre chiome, e siam vecchiarelli, benchè non ci sentiamo » tali » etc. etc.

l'excellent professeur. Mais les relations qui eurent pour Santini les résultats les plus importants furent celles qui le rattachèrent pendant 12 années consécutives au célèbre KIESEWETTER. Des devoirs de service ayant toujours obligé ce dernier à rester à Vienne sans pouvoir jamais quitter cette ville, il mourut sans avoir vu rempli son désir sincère de voir et d'embrasser Santini, qui fut si long-tems son ami — par correspondance. Ils se communiquèrent toujours l'un à l'autre tout ce qu'ils venaient d'acquérir ou de trouver de plus beau pour leurs collections respectives, quoique Kiesewetter avouait toujours dans ses lettres, que ce qu'il possédait n'était que bien peu de choses auprès des trésors de Santini, qu'il comparait à une « mer immense; » et c'est ainsi que, après avoir publié en 1847 son grand catalogue, il lui écrivait (14 Juillet 1847): « Veuillez » me permettre de vous offrir un exemplaire de mon catalogue, » qui vous fera voir le nombre de belles choses que je vous dois. » Mais pour suppléer à ce qui manquait dans sa propre collection, pour contenter les désirs de Santini, Kiesewetter fit des recherches fréquentes et appliquées dans la riche collection impériale de Vienne, [1] et plus tard dans celle de l'archiduc Rodolphe (l'ami et l'élève de Beethoven), léguée par lui à la Société Philarmonique; enfin, possédant des relations étendues, il donna plusieurs fois à des amis intelligents et capables la commission de faire des recherches et des acquisitions, ou de prendre des renseignements nécessaires pour Santini, à la bibliothèque publique de Paris et dans d'autres dépôts tout aussi justement célèbres; enfin, tout en ne manquant jamais de lui communiquer ses ouvrages sur la musique, il remplit bien des lettres de détails et de discussions qui sont du plus haut intérêt pour l'histoire ou la critique de l'art musical, [2] tandis que de son côté Santini fit des recherches pour Kiesewetter

[1] Nous donnons à la fin de ces pages, comme annexe, l'extrait curieux de deux lettres de Kiesewetter, qui offrent des détails intéressants sur la composition de la collection de Vienne (lettre *A*).

[2] Comme échantillon nous donnerons à la fin de l'article, à l'annexe *B*, l'extrait d'une lettre de Kiesewetter, où il est question de Viadana et de l'invention de la basse continue, ainsi que d'autres détails non moins curieux et importans pour la science musicale.

non seulement à Rome, mais encore à Naples et dans d'autres lieux. Boitté de Toulmon, bibliothécaire du Conservatoire de Paris, à l'amitié duquel Kiesewetter dut plusieurs pièces très-rares (voyez la préface de son grand catalogue), fut aussi d'une part l'obligé de Santini, qui même, sur sa demande, fit une petite notice (nous la joignons ici comme annexe *C*) sur les dièzes et bémols à observer pour l'exécution de la musique antique *a cappella*, et en effet observés dans la chapelle papale lors de l'exécution traditionnelle de ces œuvres, ce qui, comme on le sait bien, est depuis long-tems un objet de controverse et d'essais intéressants, — et en même tems lui donna les copies qu'il put lui demander pour la bibliothèque dirigée par lui, et d'une autre part lui fournit quelques pièces rares et intéressantes. Nous n'énumérerons pas ici toutes les amitiés et toutes les relations que Santini lia dans les différentes parties de l'Europe, toujours en vue de son but constant et immédiat, mais il nous suffira de dire que, grâce à ses recherches incessantes, apparurent enfin à la lumière du ciel, du fond de leurs cachots séculaires, les productions inconnues ou oubliées du génie italien. De Venise, des archives des doges et de Saint-Marc vinrent Willært, Zarlino, Lotti si peu connu; — et toute une longue suite d'autres auteurs dont on connaissait à peine les noms; de Bologne (cette ville qui possède entre autres de si riches trésors dans son académie musicale), toute une foule de madrigalistes admirables, dont les œuvres ont été assez nombreuses pour occuper l'abbé Santini jusqu'à ce moment même; de Naples, des échantillons multipliés et choisis du génie fécond et intarissable de cette école brillante; de Florence, de Munich, de Berlin, de Londres, de Paris, une infinité de volumes manuscrits ou imprimés. Car semblable en cela à ses deux sœurs aînées, la peinture et la sculpture, depuis leur renaissance dans l'Italie du moyen-âge et des trois derniers siècles, la musique italienne a eu, pendant la durée de ces mêmes trois derniers siècles, une vigueur de création et de productivité dont on a peine à se faire l'idée; et comme partout où il y a jeunesse et force insouciante, cette sève créatrice s'épancha et se prodigua à larges flots sans la moindre pensée de

la publicité ou de conserver pour l'avenir une œuvre empreinte du cachet du génie facile et grandiose de ces siècles: les œuvres musicales d'église et de théâtre venaient au monde par dizaines, par centaines (quel amer contraste des tristes avortons de nos jours!), pour la première occasion venue, et rien que pour cette seule occasion, sans la moindre pensée à la possibilité de la conservation de cette œuvre ou de son exécution dans d'autres lieux. Il est hors de doute que jusqu'au plus pauvre des couvents de l'Italie, la plus petite de ses églises, ils conservent tous dans leurs antiques et poudreuses armoires des manuscrits remarquables, souvent nombreux, de la musique qui fut composée à leur intention expresse, pour telle ou telle autre procession, — autre héritage du pieux et naïf moyen âge, — pour telle ou telle autre fête locale, souvent inconnue partout ailleurs, ce qui par conséquent rendait cette musique inutile dans tout autre endroit. Quant aux concerts, on n'en avait alors ni l'idée, ni la nécessité (heureux et enviable tems!); on avait trop à s'occuper de la musique, qui à toute heure faisait partie des fonctions d'église, des nécessités réelles des assistants, et par conséquent de la vie elle-même, pour penser à une musique de luxe destinée à occuper et à remplir les heures oisives d'un public frivole et bâilleur. La nouvelle œuvre une fois chantée, elle avait réalisé son but et terminé son existence, comme une prière qui aurait été prononcée dans l'enceinte de ce même temple; on roulait les cahiers et on les mettait un fond d'une armoire, et tout était dit: ni le compositeur lui-même, ni les moines, ni les prêtres ne songeaient plus à cette composition. Le maestro continuait-il à demeurer dans le même endroit, il composait l'année suivante d'autres œuvres pour ces mêmes occasions solennelles, ou bien, invité par une autre ville, par un autre couvent, par une autre église, il y transportait son *atelier* et son génie qui continuait à créer de nouvelles pièces d'occasion, inconnues partout ailleurs et bientôt oubliées dans ce lieu même. C'est par là qu'on peut s'expliquer la rareté, ou pour mieux dire, l'absence totale des partitions de l'ancienne musique. Car la partition était inutile pour l'auteur qui enseignait lui-même, à un chœur

donné, une œuvre nouvelle, créée depuis peu d'instants ; — d'ailleurs il avait la faculté de se servir de ses propres brouillons : plus tard, la partition devenait inutile à qui que ce fût au monde, parce que si la pièce nouvelle était assez hors de ligne pour fixer l'attention générale au milieu d'un déluge incessant et toujours renouvelé de chefs-d'œuvre, le chœur ne faisait que suivre la route qui lui avait été une fois tracée, et transmettait ensuite traditionnellement aux générations suivantes des chanteurs et des auditeurs la manière et l'expression qui lui avaient été enseignées par le créateur lui-même du chef-d'œuvre. Les opéras et les cantates (les oratorios étant une invention bien plus postérieure) furent toujours dans le même cas, quant à la prodigalité et quant à l'insouciance avec laquelle ils étaient jetés dans le monde ; on les négligeait pour suivre le flot nouveau et toujours naissant ; et quelque grande et incompréhensible que puisse paraître la liste des opéras et des compositeurs anciens, elle est loin de présenter tout ce qui fut écrit par eux pour des académies spirituelles et des occasions quelconques, ainsi que pour les grands et petits théâtres dont l'Italie fourmillait à cette époque : et c'est ainsi qu'on en vient à se convaincre, que malgré tout ce que Santini aura pu faire de nos jours, il y aura pour long-tems encore du travail pour les futurs Santini. — Puissent-ils être tout aussi heureux que lui dans leurs recherches et tout aussi passionnés pour ce travail, si semblable aux belles et étonnantes fouilles de Pompéi et d'Herculanum ! — Dans toutes les deux occasions il s'agissait de découvrir et de faire briller à la lumière l'art et la vie des ancêtres, trop long-tems foulés sous nos pieds indifférents. L'époque créatrice de l'Italie paraît terminée : — de l'arbre puissant et magnifique des anciens jours, qui poussa avec tant de vigueur des branches innombrables l'une après l'autre, ne restent plus que de faibles et pâles rejetons bâtards ; autour du vieux tronc impuissant rampe une triste mousse, qui vient péniblement frapper les yeux lorsque étincellent encore dans la mémoire, comme des diamants, les anciens jours de force, du génie s'épanchant à larges flots, et de la gloire radieuse. Mais lorsque ces jours sont passés, viennent

toujours après eux les époques consacrées à recueillir saintement les restes et les souvenirs survécus. Heureux les tems et les hommes qui n'arrivent pas trop tard, et qui trouvent, sous une couche de cendres, des vestiges tout chauds et tout brûlants encore, contre lesquels le tems a été impuissant! heureuse la passion ardente et avide qui dans ses recherches ne trouve point tout effacé, et des noms seuls à la place de ce qui avait jadis existé! heureuse enfin la passion, qui après une lutte acharnée contre les flots envahissants du tems et de l'oubli, remonte triomphante au-dessus de l'abîme, avec une conquête splendide dans sa main victorieuse! Le sort donna ce bonheur à Santini: ses recherches opiniâtres et longues ne furent ni infructueuses ni tardives; il ramena à la vie, l'une après l'autre, des rangées entières de belles perles musicales qui, espérons-le, ne seront plus ni perdues ni oubliées.

Le désir exprimé en 1828 par Kandler, de connaître la collection de Santini visitée par tous ceux qui en Europe aiment, apprécient et comprennent la grande musique, a été accompli: tous les voyageurs, qui sentent au fond de leur cœur s'agiter et vivre l'amour de l'art sérieux et véritable, sont allés visiter Santini à Rome; mais tandis qu'une partie d'entre eux se contentaient de feuilleter ou d'inspecter légèrement l'étonnante collection, pour exprimer après cela leur admiration,— et avec cela tout était dit,— d'autres venaient y faire des études graves et suivies; car avec l'obligeance de l'homme dévoué à l'objet de son culte et de ses occupations, et l'aimant par-dessus tout, Santini ne refusa jamais de livrer ses armoires précieuses à la curiosité ou aux études sérieuses de ses visiteurs. Il eut un jour la bonne idée d'établir un livre-album, où vinrent inscrire leur reconnaissance ou leur souvenir tous ceux des amateurs passionnés de la musique qui le connurent, à Rome, lui et sa bibliothèque musicale; et cette collection des autographes des célébrités musicales de notre époque, m'a toujours causé une vive sensation de plaisir, lorsque je pensais que tous ces hommes d'aujourd'hui étaient venus, comme de pieux pélerins, apporter le tribut de leur admiration et

de leur amour intelligent aux grands hommes d'autrefois. Ce livre n'est pas l'un des moins intéressants de toute la collection Santini, car il y a peut-être peu de choses plus belles au monde que le sentiment qui parle lorsqu'il a été rendu heureux par un nouvel et sublime aliment qui lui donne un essort puissant.

Vers l'année 1838 s'établirent chez Santini des séances musicales qui durèrent pendant plusieurs années, jusqu'à ce que diverses circonstances extérieures, indépendantes de la volonté de l'abbé, ne l'obligèrent à les suspendre: elles eurent lieu pour la plupart en hiver, durant le grand carême—à l'époque où, comme on le sait, il y a le grand concours des étrangers à Rome. Il n'y eut que des amateurs qui chantèrent dans le petit chœur qui s'y rassemblait, italiens et étrangers, et quelquefois vinrent s'y joindre quelques-uns des chantres de la chapelle papale. Bien des fois Cramer et Liszt accompagnèrent au piano les morceaux qui avaient un accompagnement (Cramer lors de sa résidence à Rome en 1837-1838, Liszt en 1839), ou bien ils exécutèrent des morceaux de piano ou d'orgue des écoles anciennes, et le plus particulièrement des morceaux de DOMINIQUE SCARLATTI,[1] dont la KATZENFUGE, ce petit chef-d'œuvre si original et si admirable, fut toujours l'un des favoris les plus décidés de ce public de choix, amateur et intelligent. Que d'intérêt durent renfermer ces petits concerts, et combien on est porté à envier le tems qui n'est plus, et auquel nous avons dû malheureusement manquer! Peut-on s'attendre à voir un jour repris ces concerts? ces concerts auxquels ressemblent si peu tous les concerts privés et pu-

[1] Ses œuvres de piano publiées par *Haslinger*, à Vienne, proviennent pour la plupart tous de la collection Santini. Dans la préface, Haslinger annonce que la majeure partie vient « de Rome. » Santini lui avait envoyé les 349 pièces de piano de Scarlatti, de sa collection; Haslinger choisit dans leur nombre 200 à peu près; mais lors de la publication le nom de Santini ne fut pas mentionné sur sa demande positive et expresse. Il faut en outre observer, que la majeure partie des anciennes œuvres italiennes, publiées dans le courant de ces dernières années en Allemagne, et particulièrement à Berlin, proviennent directement ou indirectement de la collection Santini.

blies qui se donnent partout et toujours, et qui ne peuvent ni les remplacer ni leur ressembler jamais? Car en Allemagne même, où l'on est plus sérieux et plus conséquent en fait de musique que partout ailleurs, les concerts publics et privés, les cercles musicaux, quelque excellente que fût généralement la composition de leurs programmes, ne peuvent jamais conserver jusqu'au bout leur caractère de sérieux et d'importance, et finissent toujours par laisser envahir et entacher leur beau firmament d'étoiles magnifiques par quelque œuvre commune, faible ou méprisable. — Dieu seul sait à qui en est la faute! Est-ce à un goût dépravé qui finit par triompher toujours malgré les meilleures habitudes et la meilleure éducation musicale? est-ce à une indulgence funeste et intempestive pour tel ou tel autre nom d'auteur, ou bien encore à la faiblesse devant un public qui veut toujours avoir des hochets à sa manière? Mais ici il n'y avait plus lieu à rien de semblable: point d'indulgence, point de nécessité de se conformer au goût capricieux et peu intelligent d'un public: on n'exécutait dans les séances musicales de Santini que les plus belles productions du génie musical, et comme on se le figure bien, le plus particulièrement celles de l'Italie, parce que ce sont elles qui forment le fond de la bibliothèque de l'abbé Santini. On apprend par les nombreuses lettres de Kiesewetter, que cet amateur profond de la musique avait aussi organisé à Vienne des séances musicales à l'exemple de l'Académie musicale de Berlin (institution exceptionnellement excellente et classique, et n'ayant de rival au monde que peut-être dans le seul *Dom-Chor* de cette ville); mais comme c'est le cas ordinaire partout et toujours, il éprouva constamment des empêchements et une opposition passive de la part — du mauvais goût général. Voici ce qu'il écrivait à Santini, dans une lettre en date du 4 Septembre 1833, au sujet de la proposition de l'abbé de faire exécuter à Vienne des compositions à plusieurs voix: « A » l'exception de la seule Académie de Berlin, fondée exclu- » sivement pour le chant sérieux sans instruments, et com- » posée de 200 chanteurs peut-être, je doute qu'il existe une » institution qui fût en état d'entreprendre des œuvres sem-

» blables (à deux chœurs et davantage),[1] dont l'effet, pour être » entier et complet, exige des masses de voix et un local propor- » tionné. Nous possédons à Vienne une quantité d'amateurs du » chant, très-bien instruits, hommes et femmes; mais le goût de » la bonne et véritable musique diminue d'année en année, et » l'amour de l'art cède la place à une frivolité déplorable, ou à » une ostentation qui se plaît à parodier bien ou mal les virtuoses » de l'Opéra dans leurs airs etc., devant une société (coterie) pri- » vée de goût comme de connaissances. J'en sais quelque chose » moi, qui d'année en année trouve toujours plus de difficultés à » trouver des chanteurs pour continuer les concerts de musique » ancienne établis chez moi depuis 18 ans, et qui auraient cessé » depuis bien des années déjà, si je n'avais pu profiter d'un cer- » tain nombre d'élèves de notre Conservatoire, nombre trop res- » treint pour des œuvres tant soit peu grandes. Quant au Conser- » vatoire lui-même, qui en aurait eu les moyens et un local néces- » saire, il est sous la direction de « dilettanti » qui n'ont ni le » goût, ni la connaissance de la bonne musique des auteurs » d'une époque qui, à bien des égards, peut être nommée classi- » que. Les statuts de la Société Philarmonique ont aussi en vue » une réunion de chanteurs semblable à celle qui existe à Berlin; » et il est sûr que des talents se seraient trouvés, mais la tentative » n'eut point de succès, car nous manquons d'un Zelter et d'un » Fasch. » Telle est la situation actuelle de la véritable musique en Allemagne; que devait-on espérer après cela de la pauvre Italie si peu civilisée? Mais là aussi, comme partout, un *seul* homme qui a son but à lui et qui marche droit et ferme, est plus important et plus fort que les circonstances, et pendant plusieurs années les réunions musicales de Santini furent, quoique presque complètement inconnues en Europe, l'une des manifestations les plus brillantes de la vie musicale de notre époque. Car là

[1] Kiesewetter ne connaissait point les chœurs qui existent en Russie dans les grandes églises des capitales; mais pour rectifier son erreur involontaire, nous nous proposons de traiter cette matière *in extenso* plus tard.

se réunissaient des amateurs éclairés, et en même tems faisaient partie de ces amateurs des artistes remarquables; et lorsqu'un chœur est composé ainsi, lorsqu'il a devant lui de la musique sortant des armoires de Santini, lorsqu'il ne se réunit que pour chanter des œuvres de génie qui après des siècles de silence élèvent maintenant pour la première fois leurs grandes et puissantes voix, — quels ne devaient-ils pas être ces concerts! Quel est l'homme véritablement intelligent en musique qui ne regrettera profondément de ne pas avoir pu voler alors dans ces petites et modestes chambrettes de Santini, et se trouver tout-à-coup au milieu de tous ces beaux ou célèbres noms, qui venaient alors justifier la tendance sérieuse de leur talent et leurs aspirations artistiques par cette soif de jouir des grandes œuvres du passé?

Est-il nécessaire de dire qui, parmi tous ces auteurs, occupa toujours la première place dans ces réunions musicales? quel fut le nom et quelle la musique qu'on entendit le plus souvent alors parmi ces ardents adorateurs de l'art véritable? qui assista toujours au milieu d'eux tous, comme trônant sur un piédestal sublime, au-dessus de toutes les autres célèbres têtes de l'Italie, au-dessus de toutes ses plus grandes musiques? qui, si non Palestrina, *musicæ princeps* (prince de la musique), selon l'expression naïve de ses contemporains, lui qui 100 ans après Christophe Colomb vint découvrir un autre nouveau monde et alluma un nouveau soleil dans le ciel de l'Italie; lui qui appela à la création, du fond des abîmes inconnus et jamais encore révélés, le génie musical de sa belle patrie bénie? Pendant toute sa vie, Santini ne chercha nulles autres œuvres avec la soif insatiable qu'il mit à découvrir dans mille archives antiques et à emporter chez lui dans une copie rapide celles de Palestrina; et il peut bien dire aujourd'hui qu'on indiquerait difficilement une composition de Palestrina qu'il ne possédât et qu'il n'eût copiée en forme de partition de sa propre main. Car pendant toute son époque créatrice, Palestrina resta toujours à Rome, en qualité de maestro des églises cathédrales: de Saint-Pierre, de Saint-Jean-de-Latran, de Sainte-Marie-Majeure, et enfin de la chapelle papale; par conséquent, il ne restait à San-

tini que de diriger avant tout ses recherches vers ces archives, et les compléter ensuite dans les autres grandes collections romaines. En outre, il trouvait un secours immense dans son ami, le célèbre abbé Baini, directeur de la chapelle pontificale, qui s'occupa si long-tems de la biographie et des œuvres de Palestrina, et ne mourut qu'après avoir laissé après lui deux grandes et magnifiques choses: une bibliothèque musicale admirable, composée presque dans son entier des œuvres palestriniennes — il la légua à sa mort à la bibliothèque de la Minerve; — et sa célèbre biographie de Palestrina. L'abbé Santini put utiliser tout autant la collection et les matériaux recueillis, que ses connaissances profondes et ses conseils, car il fut ainsi son dernier maître, et y ajouter le fruit de ses propres recherches. De cette dernière étude il sortit définitivement trempé à l'épreuve, et portant sa plus belle acquisition, ses grandes tables de la loi — l'œuvre complète du Palestrina chéri, ces dizaines de volumes de ses partitions, ces chefs-d'œuvre d'un génie inépuisable dans sa fécondité, et en cela ressemblant d'ailleurs à tous les génies miraculeux ses frères. Ce fut ainsi que, ayant pu se servir des collections et des indications de Baini, Santini a pu pousser ses recherches au-delà de ce qui avait été connu de son ami, et enfin posséder des œuvres nouvelles non mentionnées dans la liste de son prédécesseur.[1] Il est facile à s'imaginer, qu'après tant d'années passées sur des partitions silencieuses, qui n'avaient parlé qu'à l'œil qui les lisait et qu'à l'oreille de l'âme qui les comprenait et les entendait, et jamais au sentiment et à la sensation immédiate, Santini, lorsqu'il vit rassemblé chez lui un petit cercle d'hommes capables de comprendre et de jouir, capables d'exécuter la musique de Palestrina, — conduisit sur-le-champ sa troupe pieuse et vaillante dans ces bois

[1] Nous indiquerons ici, comme l'exemple le plus curieux et le plus important, les *responsorii della settimana santa* et psaumes des dimanches *spezzati* (c'est-à-dire composés de deux parties alternantes, dont l'une est constamment en style harmonique, et l'autre en plein chant). Ces ouvrages proviennent en partie de Vienne, et en partie de Munich: l'abbé Baini avait voulu douter de leur authenticité, mais Kiesewetter et les critiques allemands les ont toujours acceptés pour palestriniens.

sacrés et mystérieux, où depuis si long-tems déjà le sentiment et l'intelligence humaine avaient oublié de chercher leurs oracles et leurs révélations. Enfin, Santini prit la résolution de placer au Capitole romain le buste de Palestrina fait d'après ses meilleurs portraits; mais son ardent désir fut devancé dans son exécution; et on donna la préférence au buste de Palestrina, proposé par le roi de Prusse, et ce fut celui-là qui fit son entrée triomphale dans le cercle des grands d'autrefois, qui tous vivent maintenant ensemble dans le Capitole. Alors, au lieu du Capitole, Santini célébra sa solennité en l'honneur de Palestrina chez lui, dans ses propres petites chambres, qui paraissent être vraiment pénétrées de la véritable et grande musique, comme l'est, dans toutes les fibres de son bois, des sons qui résonnent de dessus ses cordes, le violon antique et précieux. Au mois de Février 1844, il rassembla chez lui tout ce qu'il put trouver en ce moment à Rome d'hommes zélés pour son art: une foule serrée vint entourer respectueusement le buste qu'on consacrait; on prononça des discours et des vers dictés par l'enthousiasme: ce jour-là fut une véritable inauguration d'un monument public, et en effet cette belle tête sérieuse et pensive de Palestrina où était-elle plus à sa place si non là, au milieu des volumes de ses œuvres reposant autour de lui comme un orchestre muet puissant qui attend l'œil et le geste du maître qui lui commanderont d'élever ses voix multiples et sublimes?

Mais il n'arriva pas à Santini ce qui arrive ordinairement aux gens aveuglément dévoués et attachés à l'objet aimé avec passion: un instinct désordonné les pousse à exalter l'objet favori (que ce soit un tableau, un livre ou une partition) au-dessus des ruines de toutes les autres choses existantes, attaquées et anéanties par leurs comparaisons enthousiastes. On y trouve toujours, il est vrai, beaucoup de passion ardente et de puissant élan, diamétralement opposés à la tiédeur et à l'indifférence ordinaire et générale: on ne peut jamais s'empêcher d'admirer ni d'aimer cette passion et cet élan, car eux seuls permettent d'atteindre aux grandes choses; mais d'un autre côté on y trouve aussi trop peu de vérité et de justice. Quant à Santini, il fut et fit tout le con-

traire: il ne cessa jamais non seulement d'admirer (et ce qui plus est, aimer de toute son âme) les autres grands hommes créateurs en musique, en même tems que ses principaux favoris, Palestrina et les Italiens, mais il s'y attacha constamment de plus en plus, car il les comprit davantage à mesure qu'il apprit à comprendre les Italiens, et enfin il rechercha tous les moyens de préparer pour l'Italie aussi l'intelligence des grands créateurs de la musique sacrée du XVIIIme siècle, parmi lesquels s'élancent le plus haut, comme les inébranlables colonnes d'Hercule, posées sur les limites du monde connu, Händel et Bach. Ce fut dans ce but qu'il traduisit en latin les textes: de la grande *Passionsmusik* de Bach et un grand nombre de ses mottets, de plusieurs chœurs choisis dans les plus admirables oratorios de Händel, ainsi que de diverses antiennes; celui de son *Te Deum de Dettingen* et de son *Jubilate* pour la paix d'Utrecht, et forma enfin trois gros volumes des œuvres de Händel; traduisit en italien le texte du *Messias,* de tous les chœurs de *Samson,* de quelques chœurs de *Judas Machabée,* et de tout l'oratorio *Empfindungen am Grabe Jesu,* également de Händel; et enfin le teste du *Tod Jesu* de Graun.[1] Ces traductions sont faites avec un soin et une intelligence infiniment remarquables, de sorte que des personnes qui s'intéressaient et étaient suffisamment compétentes dans cette matière, n'ont pu ne pas admirer la fidélité et l'adresse constante du travail de Santini. Il tâcha d'éviter, dans la plupart des cas, la transposition même des mots, afin que chacun de ces mots restât précisément à la place et à la note qui lui ont été assignées par l'auteur; — ce qui naturellement est de la plus grande importance pour les personnes qui veulent trouver intactes la pensée et l'intention du compositeur: il paraîtrait que c'est précisément à cause de cette importance bien réelle, que les traducteurs des textes, stupides ou insouciants,

[1] Santini s'occupa aussi d'une manière efficace de la propagation de Händel et de Bach en Italie: il envoya leurs oratorios avec ses traductions au Duc de la Valle son ami, qui il y a une vingtaine d'années était le chef de la Société philarmonique de Naples, pour les y faire exécuter, et on doit espérer que la bonne graine n'est pas tombée sur une terre stérile et aride.

estropient les libretti de la manière la plus sauvage. Mais quant à Santini, il marcha dans ce travail avec la même prudence, l'examen attentif et le même respect des auteurs qu'il eut jadis lorsqu'il s'agissait de trouver et d'ajouter une ou plusieurs voix de restauration dans des partitions antiques à 12 ou 16 voix. Les textes allemand ou anglais peuvent être quelquefois d'un grand empêchement dans l'exécution des grandes compositions non seulement en Italie, mais encore dans le reste de l'Europe : quant aux traductions qu'on en a quelquefois, on ne peut véritablement les lire sans épouvante, et c'est un bien grand bonheur si le chœur ou le chanteur prononcent assez mal (ce qui d'ailleurs est pour l'ordinaire le cas) pour qu'il soit impossible d'entendre un seul mot. Mais voyez comme il est toujours beau, sérieusement choisi ou composé, dans leurs oratorios, ce texte des grands compositeurs, et surtout celui de Händel et de Bach ! c'est réellement toute une étude à faire : — doivent-ils donc *absolument* n'avoir que des traductions stupides ou sottes? Ne serait-il donc point indispensable aujourd'hui de s'occuper de ces textes avec la même pensée de sérieux et d'importance que celle qu'y apportèrent jadis les auteurs eux-mêmes, lorsqu'ils brodèrent là-dessus, comme sur un canevas, leurs œuvres? Les traductions de Santini auraient bien dû être acquises par l'un des éditeurs consciencieux de musique (dont nous avons déjà heureusement quelques-uns dans diverses capitales de l'Europe), et imprimées dans les prochaines éditions de ces œuvres célèbres ; étant faites en latin et en italien, qui sont pour la musique la même chose que le français pour toutes les relations de la vie publique, elles auraient désormais servi *partout* et *toujours* pour l'exécution publique des oratorios justement renommés du XVIIIme siècle. En examinant ces traductions, il est impossible de ne pas être convaincu de ce que les auteurs eux-mêmes, eussent-ils vécu et les eussent-ils connues, auraient permis cette substitution du texte latin ou italien à leur texte anglais ou allemand, car telle a été la fidélité de la traduction conservatrice. — Si, en faisant les publications modernes, on se donne tant de peine, et si on n'épargne point les

dépenses pour avoir un beau papier, de beaux caractères et tout ce qui attire les yeux par l'élégance, — peut-il être pardonnable en même tems de ne point tâcher de faire ressembler le texte, du moins de loin, à celui qu'avaient dans leur tête les auteurs en composant leur musique?

Lorsqu'on repasse des yeux ou de la mémoire les travaux de Santini, on en vient involontairement à se demander: mais ce Santini, qui pendant toute sa vie s'occupa des compositions des autres, n'eut-il donc jamais l'idée ni la capacité de composer lui-même? Certainement qu'il l'eut, l'une comme l'autre; et malgré toutes ses occupations, il composa beaucoup, et ce fut de la bonne musique. On conçoit facilement que le style qu'il adopta de préférence fut celui qu'employèrent ses auteurs chéris, le style antique d'église. On a de lui une grande quantité de *mottets* à 2, 3, 4 et 8 voix; une belle cantate avec orgue *Susanne* sur le texte original de la Bible, les *lamentations de Jérémie* (treni di Geremia) à 4 voix, formant 4 chapitres de l'Ecriture; deux *requiems* à 4 voix, un *requiem* à 8 voix, un *Te-Deum* et un *Miserere* à 8 voix, plusieurs petits *Miserere* et *duos* de chambre avec piano, sur des textes de Metastasio. Plusieurs de ses compositions furent exécutées dans des églises catholiques de la France et de l'Angleterre, et entrèrent dans le nombre des œuvres chantées constamment à certaines époques de l'année; et parmi ses ouvrages d'église, qu'il envoya à Berlin à l'occasion de sa nomination de membre de l'Académie de chant de Berlin, un mottet à 2 chœurs produisit, comme le dit Zelter dans l'une de ses lettres) un effet si général et si unanime, qu'on le répéta à plusieurs reprises et dans différentes séances, avec un chœur composé de 154 chanteurs; et le directeur actuel de cette célèbre société, M. Grell, continue avec l'abbé Santini les mêmes relations d'affection et d'amitié qui avaient été jadis établies avec Zelter. — En 1844, Santini fut créé membre du Mozarteum de Salzburg, et pour cette occasion il composa aussi plusieurs morceaux intéressants, qui trouvèrent également l'approbation générale; la société de Sainte-Cécile à Rome lui conféra avant cette époque en-

core le titre de *maestro*, avec autorisation de diriger le chant et les chœurs de quelque église que ce fût.

Le catalogue Santini renferme plus de 700 noms d'auteurs italiens, et ce n'est guère que la minime partie de leurs œuvres qui sont imprimées (bien entendu les libretti; quant aux partitions, il n'y a d'imprimé que celles qui ne remontent pas au-delà du dernier siècle, et encore y en a-t-il très peu); mais il faut y ajouter les nombreuses publications imprimées des auteurs allemands, anglais et français, pour avoir une idée complète de l'ensemble étonnant de cette collection unique. N'ayant pas la possibilité de donner ici le catalogue complet, je me contenterai d'en joindre un extrait, contenant les auteurs et les compositions les plus remarquables sous le rapport artistique, ou musical-archéologique. Parmi les compositions non italiennes d'auteurs divers, je ne ferai mention que de celles qui n'ont jamais été imprimées, ou bien qui sont très-rares, ou celles encore qui ont été faites par leurs auteurs lors de leur séjour et de leurs études en Italie. Car, de même qu'existe jusqu'à présent encore dans tous les pays l'excellente coutume d'envoyer en Italie les jeunes artistes qui étudient leur art, de sorte que toute éducation artistique d'un architecte, ou d'un sculpteur, ou d'un peintre qui promet du talent, est achevée à Rome et dans d'autres villes de l'Italie; de même, dans les tems anciens, chaque musicien qui voulait apposer à son talent le plus pur sceau des connaissances larges et complètes, allait passer quelques années de sa vie dans les grandes écoles italiennes, où un maître fameux lui enseignait la sévérité et la science des formes, et où il assistait à l'exécution des plus grandes œuvres musicales. A cette époque l'étudiant entendait constamment les belles productions de l'art auquel il s'était voué, créées par des siècles d'une fécondité inimaginable, et essayait ses premiers pas sur la trace des maestri qui avaient passé devant lui, jusqu'à ce qu'enfin une nouvelle source vive, brisant les murs de pierre qui la retenaient dans des profondeurs cachées, s'élançait à la lumière du jour et versait ses ondes inattendues et puissantes. Presque tous les grands peintres européens ont laissé en Italie des œuvres de leur première époque, portant

l'empreinte profonde de l'Italie et de ses écoles; — de même ont laissé en Italie leurs premières productions tous les musiciens-compositeurs anglais, allemands, français, belges, etc.: beaucoup d'entre eux restèrent même long-tems en Italie en qualité de maestri de différentes églises avant de retourner dans leur patrie (le meilleur exemple est présenté par Orlando Lasso), et laissèrent, par conséquent, dans les églises italiennes des compositions de leur âge mûr qu'on chercherait en vain partout ailleurs, et qui ne doivent point être omises dans un catalogue d'auteurs italiens, précisément à cause de la circonstance de leur origine. C'est ainsi que, prenant un exemple des tems plus rapprochés de notre époque, nous trouvons la répétition exacte de ce fait dans Händel: pendant ses années d'études à Rome, et en général en Italie, il écrivit beaucoup, et ces compositions ne sont point connues en Europe; c'est à peine si les seuls noms ont été conservés: cependant on aurait bien dû les rechercher et les étudier. A coup sûr, ce n'est point encore le futur géant dont la voix sublime semble résonner, lorsqu'il entonne ses chants, d'un bout de l'univers à l'autre; mais on reconnaît déjà des élans et des puissances de pensée inconnus à ses contemporains, et en même tems c'est là aussi qu'on retrouve les liens qui le rattachent à ses grands modèles italiens, particulièrement à Alexandre Scarlatti. Il paraît qu'en général on s'est peu occupé jusqu'à ce jour de préciser et de démontrer l'influence exercée par la musique italienne ancienne sur les grands compositeurs ultramontains, ou bien dans les études de ce genre on s'est trop borné à des généralités, sans entrer dans les détails de l'*anatomie comparative,* où jusqu'à présent tout reste encore à faire. Que d'intérêt par exemple ne trouverait-on pas dans les opéras italiens de Mozart et de Gluck, dans les oratorios et les cantates également italiennes de Händel, et ainsi de suite, en poursuivant les recherches et les comparaisons à travers toutes les époques et toutes les personnalités. Les archives de Rome, Naples, Milan, Venise etc., sont là qui attendent; — les hommes manquent seuls.

La coutume d'aller étudier en Italie paraît s'être perdue

avec la fin de la dernière grande époque musicale produite par notre siècle; et lorsqu'on parcourt dans sa mémoire les biographies de toutes les sommités européennes musicales, on ne trouve guère que Beethoven et Bach qui ne soient pas allés faire leur voyage en Italie: mais sur eux aussi l'école ancienne de ce pays a exercé l'influence caractérisée qu'elle a eue sur leurs frères dans l'art — quoique cette influence fut naturellement modifiée par le manque de la vie et du ciel d'Italie qu'ils auraient connus et qui peut-être (il est même impossible d'en douter) auraient servi à développer en eux, en même temps que les chefs-d'œuvre italiens, de nouvelles phases de la vie intellectuelle (Schiller, par une coïncidence étrange, s'est trouvé dans le même cas): mais quelle qu'elle fut, l'influence de l'ancienne Italie sur eux est impossible à nier, et pour nous en convaincre, nous n'avons pas même besoin de consulter des détails biographiques, — leurs œuvres de l'époque la plus développée parlent trop clairement par elles-mêmes. Aujourd'hui ces anciens voyages sont abandonnés: on ne les fait plus;[1] car de nos jours les jeunes gens qui se préparent pour les arts ne se soucient plus des études sérieuses d'autrefois, et ont su trouver une manière expéditive de tout apprendre sans jamais s'occuper de quelque chose, qu'on n'avait jamais connue auparavant, et qui ne manque pas d'être suspecte, même à présent, où tout paraît possible. Peut-être ont-ils en effet raison d'une part, ceux qui disent qu'il n'y a que peu de choses à faire aujourd'hui en Italie, lorsqu'on veut s'adonner aux études musicales, car tout est aujourd'hui en pleine décadence dans ce beau pays, et il n'existe plus depuis longtems, que par les réminiscences et par sa gloire passée; et c'est peut-être précisément en musique qu'on reconnaît la dégradation la plus complète. Entrez dans ses églises, dont les beautés d'archi-

[1] MENDELSSHON-BARTHOLDY fait une exception brillante à la règle générale: il a trouvé, lui, nécessaire d'aller en Italie, et cela non pour une promenade désœuvrée, mais pour de fortes études à faire: son maître Zelter l'adressa à l'abbé Santini à Rome, et la collection de ce dernier lui rendit d'immenses services pour ses études. Jusqu'à la fin de sa vie il entretint des relations d'une amitié sincère avec l'abbé Santini, auquel il ne cessa jamais d'être reconnaissant, et lui fit parvenir de tems en tems ses œuvres,

tecture, ou de sculpture, ou de peinture, sont restées encore vivantes par miracle malgré toutes les attaques du mauvais goût et de la stupidité, et si vous y entendez la musique qu'on y chante ou qu'on y joue, les voûtes et les murs mêmes vous paraîtront profanés et couverts de honte par la nullité et l'incapacité des organistes, des chœurs et de la musique qu'ils osent y apporter, — là même où jaillissaient jadis comme des gerbes de feu céleste les accords puissants et profonds d'un Scarlatti, où montaient au ciel les accents séraphiques d'un Palestrina ou d'un Nanini, où saisirent l'âme adorante et prosternée les chants passionnés de l'école napolitaine ou les béatitudes calmes et sereines des plus anciens créateurs de la musique; où enfin tonna dans ses replis gigantesques l'orgue de Frescobaldi. — Arrêtez-vous un instant dans les rues et sur les places au moment du passage d'une procession de fête ou de solennité quelconque, et une indignation profonde vous saisira lorsque vous verrez les prêtres et les objets, les images, les croix, les lanternes sacrées, précédés de tambours roulants comme pour la danse d'un ours, et suivis de musiques militaires, qui exécutent de toute la force de leurs poumons des polkas, des valses et des marches; comme les organistes des églises, pour ne pas être en reste, exécutent pendant l'Office Divin — fût-ce même une messe de requiem — des airs d'opéras ou de ballets. Et lorsque l'imagination se reporte aux époques de piété et de grandeur où dans ces mêmes rues passèrent les anciennes processions chantant leurs magnifiques et grandioses mottets, où peut-être tous les yeux et toutes les âmes étaient pleines de larmes ou de flots de joie, et que tout se courbait sur le passage de la Divinité, escortée par une armée solennelle de ses prêtres et les chants grandioses de sa fidèle église, — un profond et triste dégoût saisit le cœur, et on se détourne avec amertume. — Entrez dans la chapelle pontificale elle-même: là aussi le tems épargna les grandes pages de la peinture, mais il ne conserva plus les anciens hommes et l'ancien esprit. Où sont-ils ces anciens chanteurs de la chapelle sixtine qui furent si longtems l'une des plus grandes gloires de l'Europe? Où sont les

grandes œuvres qu'ils exécutèrent jadis? Tous les ans on exécute de moins en moins dans cette chapelle les chefs-d'œuvre que tous les pays accouraient entendre; et avec le goût des compositions qui furent si long-tems son illustration, — comme elle de son côté fut la leur, — elle a déjà presque complètement perdu les traditions de ce chant dont l'admiration était léguée par le père au fils dans toutes les contrées, perdu les nuances infinies, l'accord parfait qui faisait un seul homme de tout un chœur, les sons angéliques qu'elle faisait planer alors au-dessus de l'auditoire muet et plongé dans une sainte vénération: — que lui reste-t-il aujourd'hui excepté son grand nom et sa réputation encore vivante et si peu méritée de nos jours? Oui, ils ont raison ceux qui disent, après avoir connu cet état de dégradation de l'Italie, que les seuls architectes, sculpteurs et peintres peuvent trouver à y apprendre aujourd'hui; qu'il n'y reste plus rien pour l'étude du musicien. Mais lorsqu'on se rappelle que cette même Italie, semblable à une mine qui n'a pas été encore touchée par la bêche et le marteau, est remplie, sous les couches épaisses qui la recouvrent, des plus riches trésors musicaux qui n'existent nulle part ailleurs; quand on se rappelle toutes ses collections, toutes ses archives oubliées ou inconnues, on retourne encore une fois à l'idée de la nécessité indispensable pour les musiciens qui étudient leur art, d'aller connaître toute cette musique, et si de nouvelles œuvres semblables aux anciennes sont déjà impossibles, de répandre sur toute la surface de l'Europe ce qui a été déjà créé. Car les artistes seuls sont doués de la faculté, lorsqu'ils ont saisi et compris la beauté et la grandeur, lorsque leur âme a été allumée à ce foyer ardent, — de porter dans tous les lieux et d'y allumer cette même passion et cette intelligence ardente. C'est en Italie même, sous son beau ciel heureux, que les artistes doivent apprendre à connaître les productions du génie musical de ce pays dans tout leur grand ensemble, et se pénétrer du sentiment heureux et serein que donne à chaque âme la nature de cette terre bénie: car pour les musiciens aussi, sera-ce pour leurs propres conceptions ou pour la compréhension de celles des autres, il existe un entourage, un fond

de tableau, un ensemble de détails extérieurs de la nature et du climat, qui exerce la plus grande influence sur les résultats; et il est tout aussi essentiel pour eux de passer la grande et complète galerie des Palestrina, Allegri, Nanini, Lotti, Scarlatti, Durante, Marenzio, Carissimi, Vittoria etc. en Italie, qu'il l'est pour un peintre de voir en Italie même, dans ses propres galeries, les grandes collections des toiles ou des fresques des grands maîtres italiens de son art. Les galeries les plus splendides des autres pays où seraient transportées ces toiles italiennes ne lui remplaceront jamais les sensations de la vie et de la nature italienne qui précéderont et suivront chaque fois les heures passées par lui à contempler et à se pénétrer des chefs-d'œuvre admirables attachés à ce sol par mille liens de naissance et d'affinité. La collection Santini, qui est, malgré tout, loin de posséder tout ce qui fut créé de grand par l'Italie en fait de musique, démontre suffisamment que l'Europe ne connaît que trop peu jusqu'à présent les créations de son propre génie, car la majeure partie des compositions qui la forment sont inconnues même de ceux qui s'occupent par profession de l'histoire de la musique;[1] et d'une autre part, celles même des œuvres musicales qui sont indiquées dans les diverses biographies ou histoires de la musique, qui les a jamais entendues, qui jamais a pu les lire ne fût-ce que des yeux seulement, lorsque leur existence même n'est connue que par la tradition des anciens livres? Mais aujourd'hui, lors de l'apparition d'une collection telle que celle de Santini, où l'on peut aller chercher tous ces ouvrages jadis introuvables et inconnus en réalité, et lorsque cette collection semble indiquer et prouver l'existence de bien d'autres archives antiques et inconnues sur les divers points de l'Italie qui ne demandent qu'une passion et un travail semblables à ceux de Santini, ne faudrait-il pas espérer qu'il y aura des hommes qui marcheront sur ses traces; que des études plus

[1] L'excellent ouvrage de BRENDEL, *Geschichte der Musik*, publié en 1851, prouve malgré toutes les qualités de ce livre remarquable, que l'Allemagne n'est encore qu'à son début des études sur la musique ancienne de l'Italie.

larges seront ouvertes dans les Conservatoires, et que tous leurs élèves qui auront acquis une maturité suffisante, iront, en reprenant la coutume ancienne, terminer leurs études en Italie, au milieu des collections musicales qu'ils fouilleront profondément; que des copies nombreuses de tous les grands chefs-d'œuvre iront enrichir les bibliothèques musicales de l'Europe; qu'elles seront imprimées l'une après l'autre pour se trouver bientôt dans les mains de tout le monde; et qu'enfin les collections et archives musicales de l'Italie se rempliront un jour de musiciens, comme sont remplis d'autres artistes les palais et les galeries de ce pays?

Mais qui sait quand cela pourra se réaliser? Ces tems fortunés pourront-ils arriver un jour? Cette musique commencera-t-elle à être étudiée par les compositeurs de notre époque qui apprennent si peu et si vite? Peut-être l'œuvre de Santini, merveilleuse, incompréhensible, restera encore long-tems inappréciée, inconnue, et personne ne l'utilisera pendant bien d'autres années encore. Peut-être ira-t-elle s'ensevelir au fond de quelque bibliothèque, inutile et sans emploi réel; ou bien, achetée par quelque richard capricieux, elle devra sortir de l'Italie, et il n'en sera plus jamais question, comme c'est le cas pour tant de tableaux et de statues, emportés d'Italie et ensevelis vivants dans quelque château de l'intérieur de l'Angleterre, où jamais nul œil européen ne les voit et ne les admire plus. Il est pénible de penser qu'alors seraient perdues (pour long-tems au moins, si non pour toujours) cinquante années de travail, et que l'édifice élevé avec tant de fatigue se replongerait dans la nuit et les ténèbres de l'oubli. A l'exception de Kiesewetter, c'est la France qui jusqu'à présent a utilisé plus que tous les autres pays la collection de Santini. — Plusieurs importantes acquisitions musicales provenant de l'Italie avaient déjà enrichi la célèbre Bibliothèque de Paris: elle possède la collection la plus complète de Bernabei (Hercule), car il fut long-tems attaché à l'église de *Saint-Louis-des-Français* à Rome, appartenant à la France, et tous les manuscrits furent transportés à Paris sur la demande du Gouvernement français; elle possède la collec-

tion la plus nombreuse des œuvres de CARISSIMI, et les œuvres complètes de DURANTE apportées de Naples par le compositeur Selvaggi etc.; et à peine connut-on, par l'effet du hasard, à Paris l'existence de la collection Santini, qu'on lui demanda de la part du Gouvernement plusieurs copies d'œuvres importantes et rares. Puissent ces efforts pour l'augmentation et la propagation des trésors artistiques servir d'exemple et d'émulation aux autres nations et porter d'heureux fruits!

Mais enfin, quel que doive être l'avenir de la collection Santini: soit qu'elle devînt la propriété commune de l'Europe dans le cas où elle serait acquise par l'une des grandes Bibliothèques nationales, ou que sous la forme de copies elle fît partie des Conservatoires et Académies musicales; soit qu'elle dût disparaître dans les ténèbres impénétrables des archives italiennes, pour reparaître un jour comme un trésor séculaire; — toujours est-il qu'elle restera pour toujours le fruit précieux et la preuve admirable d'une belle passion pour les plus sublimes œuvres de l'intelligence humaine: et si l'histoire de l'art a respectueusement conservé le nom de Charles Maratta qui préserva de la destruction et de l'oubli les fresques de Raphaël, quelle ne doit-elle pas être la reconnaissance profonde que l'histoire devra vouer à Santini qui, pour recueillir et conserver les œuvres des grands compositeurs, écrivit de sa propre main chacune de leurs notes!

Le Catalogue de la collection Santini (dont l'extrait offert ici est au-dessous du tiers de son contenu complet, car sur le chiffre de plus de 700 auteurs il donnera un peu moins de 200 auteurs) peut intéresser, ne fût-ce que pour la raison qu'il vient compléter la liste des auteurs italiens donnée par la « *Biographie universelle des musiciens* » de Fétis. On doit observer que cet auteur savant a pu consulter tous les dictionnaires biographiques faits avant son époque, et que les noms qui manquent chez lui manquent à plus forte raison dans les histoires et biographies antérieures à son ou-

vrage. Voici la liste des auteurs italiens qu'on ne trouve pas chez Fétis, et dont Santini possède les œuvres:

Antonelli (Francesco), Antonelli (Angelo), Ardore (Principe), Anagrino (Spirito), Asola (Matteo), Altæmps (Giov. Ang.), Arresti (Cesare), Becilli (Giovanni), Bosio (Carlo), Bencini (Antonio), Bittoni (Luigi), Bittoni (Bernardo), Bittoni (Filippo), Bani (Cosimo), Barbiera (Baldassarre), Berretti (Pietro), Barbieri (Francesco), Balliani (Carlo), Bernacca (Antonio), Bertalotti (Angelo), Benedetti (Pietro), Benedetti (Franc. Maria), Bissoni (Antonio), Buccelli (Orazio), Bonifazi, Buroni (Filippo), Bissone (Ambrogio), Barbella (Francesco), Baldassini (Luigi), Burroni (Ant.), Buoni (Giorg.), Balloni (Franc.), Bellinzani (Bened.), Barteo (Girol.), Bruni (Gugl.), Bellante, Barsanti (Donato), Borsi (Fil.), Colluta (Gius.), Carassena (Cristof.), Colinelli (Fil.), Capocci (Alessandro), Cortici (Franc.), Courroy (Eust.), Colombani (Quirino), Caldarelli (Franc.), Crisci (Orazio), Cavaccio (Giov.), Casciolini (Claudio), Chiti (Girol.), Caifabri (Giov.-Batt.), Caporiti (Franc.), Conforti (Tomm.), Costanzo (Franc.), Chizzolo (Giov.), Cini (Ignazio), Coccia (Maria Rosa), Caselli (Pietro), Consu (Fantasia), De Cinque (Fil.), Contumaci, Castileti alias Guyot, Ciaffoni (Pietro), Ciampi (Fil.), Donati (Gius.), Dambert, Doria (Felice), Domin, Demarle (Nic.), Falconi (Fil.), Fonghetto (Paolo), Farni (Franc.), Fuscho (Michele), Franzoni (Amante), Ferro (Vincenzo), Fallani (Domen.), Fusario (Paolo), Finale (Franc.), Florimi (Giov. Andrea), Gambert (Nic.), Grandi (Vinc.), Gizzi (Pasq.) Gibelli (Girol.), Gennini (Franc.), Guiducci (Girol.), Garroni (Franc.), Guerrero (Franc.), Gargiulo, Grossi (Andrea), Graziani (Bonifazio), Goffi (Bernardo), Garzaniga (Gius.), Galloni (Franc.), Giordaniello (Gius.), Guazzoni (Fran. Antonio), Herredia (Pietro), Heiser (Ant.), Hettinc (Lupus), Hurteur, Jostini (Giac.), Lechenet, Leporati, Leoni (Leone), Lustrini (Bartol.), Lucciani (Fortun.), Lorazi (Girol.), Luca (Severo), Lindarti (Cristiano), Lovery (Gaetano), Masenelli (Paolo), Marsand (Anselmo), Molinari (Giov.), Menegatti, Monte (Filippo), Molin, Miccheli (Dom.), Mariotti (Ant.), Marsola (Pietro), Miccheli (Romano), Meldert (Leonardo), Mancheroni (Gius.), Motta (Domen.), Marcaeciani, Mosca-

clia (Giov.-Batt.), Mici (Nicola), Masetti (Pietro Paolo), Mathias, Mannelli (Carlo), Masi (Antonio), Mango (Girol.), Moreira, Masarin (Michele), Mollu (Pietro), Navarro (Giov.), Naldi (Romolo), Oddio (Flaminio), Petrus Ostiensis, Orsi (Celest.), Orgas (Annibale), Pelleschi (Gasp.), Patrignani, Pasquali (Fr.), Pradelli (Petronio), Pagliardi (Giov.-Maria), Petti (Paolo), Pastorelli (Benedetto), Pulini (Nicola), Pascoli (Santi), Penet (Hilaire), Piercucci (Ant.), Payennus (Nic.), Poissl, Piccione (Giov.), Pazzaglia (Salvatore), Pallotta (Matteo), Pedota (Gius.), Piochi (Cristof.), Pelli (Lorenzo), Quillici (Domen.), Roilo (Cesare), Righi (Giov.), Ralla (Lor.), Roi (Bartol.), Romaldi, Ragazzi (Giov.), Ranieri, Rocca (Matteo), Rivotorto, Rossetti (Giov.-Ant.), Rava (Gennaro), Rossi (Gius.), Richfort (Giov.), Ripini (Giov.), Riccieri (Giov.-Ant.), Rabello (Giov.), Rabello (Giov.-Lorenzo), De Sanctis (Gius.), Sagna (Luigi), Simonelli (Michele), Spedalieri (Nic.), Siciliani (Fil.), Samin (Vulfiano), Saratelli (Gius.), Scobedo, Santacroce, Salinas (Gius.), Sartori (Baldass.), Solustri (Raffaello), Santi (Pietro), Tinazzoli (Agost.), Tonnani (Aless.), Tugdual, Tric (Gius.), Turrini, Tomeoni (Pellegr.), Tesei (Valerio), Tondi (Franc.), Vantaggi (Franc.), Venturini (Michele), Valvasensi, Valcampo (Curzio), Valenzuola (Pietro), Yuer (Matth.), Valenti (Niccola), Vannini (Elia), Vergelli (Luigi), Veroli (Carlo), Venosa (Principe), Vaileri (Rob.), Vitali (Fil.), Violino, Williers, Vignali (Gabrielle), Villena (Dom.), Zannetti (Franc.), Ziani (Alessandro), Zamboni (Giov.), Ziretti (Giuseppe).

Les manuscrits de Santini portent presque toujours l'indication, prise sur les manuscrits mêmes, de l'église ou de la collection où ils ont été copiés, et l'année de la composition de l'ouvrage, de même quelquefois l'époque à laquelle l'auteur fut attaché à l'une des églises d'Italie et particulièrement de Rome. Pensant que ces chiffres peuvent quelquefois être utiles pour l'histoire de la musique, comme données certaines qui pourraient servir à corriger des erreurs et combler des lacunes, je les ai indiqués partout où je les trouvais dans le Catalogue original.

EXTRAIT DU CATALOGUE SANTINI.



ABOS (GIROLAMO). Kyrie et Gloria à 8 avec instr.; litanies pour s. et al. avec 2 violons et orgue; Stabat mater à 3 avec quatuor.

AGAZZARI (AGOSTINO). Psaumes à 8 et Magnificat à 8, Venise 1611.; eucharisticum melos, compositions à 2, 3, 4 et 5, Rome 1625; musicum encomium divini nominis, compositions à 1, 2, 3 et 5, Rome 1640. — Jerusalem plantabis à 5.

AGOSTINI (PIER-SIMONE). Justorum anima à 2. Improperium: expectabit cor meum à 4.

AGOSTINI (PAOLO), maestro à St.-Pierre, 1626-1629. Jesu inflammator à 4; veni in hortum, pour 2 basses; messe à 4, mottets à 4: ego sum panis, panis angelicus, adoramus te, Christe, o sacrum convivium. — Haec est domus, à 5 chœurs. Magnificat à 5 chœurs, Venite et ascendamus à 12. — 4 Livres de messes à 4 et 5 avec canons et autres artifices, savoir: *Livre I:* messe pour les vigiles et fêtes à 4 en canons, avec un benedictus très artificiel, sit nomen Domini benedictum canon à 4 et 5; messe ut-rè-mi-fa-sol-la à 5, le sanctus contient l'obligation de produire tous les motifs de même valeur, le benedictus à 4 a celle de faire tous les degrés de ut-rè-mi-fa-sol, l'Agnus Dei à 8 en canons. (*L'auteur donne lui-même l'explication de tous ces artifices*) *Livre II:* messe ave Regina cœlorum à 4, où se trouvent plusieurs artifices expliqués; messe Virgo gratiosa, à 4; messe in Nomine Jesù à 4. — *Livre III:* messe sans nom à 4, l'agnus Dei à 7 en canon avec l'obligation d'un plain-chant de même valeur en 3 parties sur les notes la-sol-fa-mi-rè-ut, et les 4 autres parties font canon; toutes les parties en général ont une obligation particulière, la 8e partie *si placet.* — *Livre IV:* si bona suscepimus à 5, avec 4 particularités expliquées par l'auteur. — Partition de la messe et du mottet benedicam Dominum

en canons à 4, et la résolution des difficultés est de Giovanni Maria Nanini, arrangée pour un mottet avec une 5me partie.

ALLEGRI (Gregorio). Miserere et lamentations. Improperii à 2 chœurs Salvatorem expectamus à 6. — 2 livres de mottets à 3, 4, 5 et 6, Rome 1619-21. — Compositions à 8: Dixit, beatus vir, magnificat, Domine Jesu Christe, libera me Domine, Cristus resurgens. Messe à 8.

ALLEGRI (Domenico), maestro à Sainte-Marie-Majeure, 1619-1629. Modi quos expositis in coris.

ANERIO (Giovanni-Francesco). Mottets à 2, 3, 4, 5 et 6, avec orgue, Rome 1611. Sacri concertus quaternis, quinis, senisque vocibus, avec orgue, Rome 1613. Responsorii della natività di J. C. con l'invitatorio, Rome 1629. — Salmo: venite exultemus, et Te Deum laudamus à 3, 4 et 8, avec orgue. — 7 litanies à 7 et 8. Salve regina, alma redemptoris, ave Regina cœlorum, Regina cœli, sicut lilium à 8. — O Maria gloriosa à 8. — O gloriosa domina à 6. — Egredere, et: ego quasi vitis, à 8 avec orgue Rome 1626. Missa papae Marcelli di Palestrina ridotta a 4.— Jubilemus in arca, aurora lucis à 8. Deux messes à 4: de la bataille; surge illuminare; messe à 8; messe en canons à 5; quem dicunt homines à 8; magnificat à 8; cantate Domino à 12; in te, Domine, speravi, messe à 6; destati Apollo, madrigal à 5; mottets et madrigaux à 2, 3, 4.

ANERIO (Felice).[1] Mottets à 2; mottets à 4: sancti mei, adoramus te, Christe, Christus factus est; à 5: canite tuba, decantabat populus, ecce merces, ego flos campi, — messe de requiem avec Dies iræ à 4; or le tue forze adopra, messe à 4, miserere à 2 chœurs, messe vestiva i colli à 8; compositions à 8: venite ad me omnes, ave Regina cœlorum, angelus ad pastores ait, pastores loquebantur, Christus resurgens, arca Domini hodie, ad te levavi, voce mea ad Dominum, vidi speciosam, hodie cœlesti sponso, alma redemptoris mater, derelinquat impius, dixit Dominus. A 12: cantate Domino, haec dies quam fecit, laudemus virum gloriosum; messe à 12; omnes gentes plaudite à 12; o sanctum nomen à 13. — Sul belveder degli alti monti, madrigal à 8. Temo ch' altri si goda

[1] Ces œuvres ont été copiées sur les manuscrits du Collège Romain.

madr. à 5. — Madrigaux spirituels à 5 (le dernier avec écho) 1585. Ave quam colunt angeli à 8.

ANIMUCCIA (Giovanni), maestro à Saint-Pierre, 1555-1571. — Madrigaux, sacrés et profanes avec quelques mottets à 3, Rome 1605. — Voce mea, cantate Domino à 5. — Confitebor tibi Domine à 8. — Magnificat, dans tous les tons (20) Rome 1568. — Messes à 4: ave maris stella, ad cœnam agni providi, gaudent in coelis, conditor alme siderum. — Christe redemptor omnium à 5. — Victimae paschalis laudes à 6; credo dominicalis à 4. Rome 1567.

ANFOSSI (Pasquale), maestro à Saint-Jean-de-Latran, 1791-1797. Ut queant laxis à 8. Messe à 4. — Kyrie et Gloria à 8; Lauda Sion à 8; deux: dixit à 8; beatus vir à 8; confitebor, beatus vir et laudate pueri à 5; salve Regina pour 2 sopr.; psaumes et messes à 4 et 5 avec instr. — Démofont, Alexandre dans les Indes, Les artisans, Olympiade, Absalon — opéras.

ALBERGHETTI (Bernardino). 3 messes à 8. (1649 Venezia).

ARCADELT (Giovanni), maestro à Saint-Pierre, du Janvier au Novembre de 1539. — 29 madrigaux à 4, Rome 1540; benedictus Deus, haec dies quam fecit, Lyon 1532; filiæ Jerusalem venite, congregati sunt, dum complerentur dies pentecostes, Michael archangelus, Lyon 1537. — 2 messes à 4: Noe, noe, et: De beata virgine; Ave Regina cœlorum, messe à 5; magnificat, primi toni à 4, Paris 1557. Lamentationes quædam, Paris 1557. — Regina cœli lætare, Dominus regit me, lætentur cœli a 4; — mottets.

ASOLA (Matteo). Messe des morts à 4. — Officium hebdomadæ sanctæ. — Christus factus est à 4. — Jesu Christi locutio in quatuor evangelistorum passionibus tribus vocibus, 1595. — Introitus et Tractus in Dominica palmarum. Turba in passione secundum Matthæum. — Officium defunctorum cum cantico Zachariæ à 4. — Tous les psaumes des vêpres à 4, *spezzati*. — 1595.

ASTORGA (Emmanuelle).[1] Stabat mater à 4 avec quatuor. Per pietà bel idol mio, air avec instr. — 54 cantates pour sopr. avec piano. — 44 cantates pour contralto avec piano. — 10 duos pour 2 sopranos.

[1] M. Fétis ne fait mention que d'un seul ouvrage de cet auteur.

6

AURISICHIO (ANTONIO),[1] maestro en 1750 à Saint-Jacques-des Espagnols. — Etudes sur le plain-chant. — Psaumes à 4 pour la Vierge et les Apôtres avec orgue. — Si queris miracula à 4, idem à 3; lauda Sion à 4; ad te levavi et: nisi dominus à 4. La mort de Jésus, cantate avec instrum. — Oratio Jeremiæ pour sopr. et alto. — Te Deum laudamus. — Psaumes et messes à 4 avec instr.

BAI (TOMMASO), maestro à Saint-Pierre, 1713-1714. Miserere à 2 chœurs. — Messe à 5 sur les notes: ut-re-mi-fa-sol-la. Mottets à 4: triduanas a Domino, virgo gloriosa, salva nos Domine, cum jucunditate, beatus Laurentius, Christe, serve bone, Domine quando veneris; à 5: iste est Joannes, mulier quæ erat; à 8: inveni David, sacerdotes Domini, in omnem terram, de profundis.

BARBIERI (LUCIO). Veni de Libano à 6. — Dixit, lauda Jerusalem, nisi Dominus à 8. — 1600.

BARSANTI (DONATO). Messe à 8. Magnificat à 8, avec instrum. — A 4: lætatus sum, nisi Dominus, laudate Dominum, magnificat, credidi, beati omnes, laudate Dominum omnes gentes.

BALLABENE (GREGORIO). Deux litanies, psaumes des vêpres à 4, messe à 5, dixit à 8, dixit et magnificat à 16.

BALLIANI (CARLO). Salve Regina à 4.

BELLI (GIROLAMO). 12 mottets à 6, 1586. — Ahimè se nelle vostre fresche rose, madr. à 5.

BENCINI (PIETRO-PAOLO), maestro à Saint-Pierre, 1743-1755. Verbum caro à 2. A Domino factum est à 3. Te Deum à 4 avec instr. — Divers psaumes avec instr. — Terra tremuit à 6. — Jesu Redemptor pour soprano avec orgue, beati omnes et lauda Jerusalem à 5; 6 psaumes, dixit, beati omnes, in exitu Israel, Magnificat à 8.

BENEDETTI (PIETRO). 25 offertoires à 2. - 1716.

BENEDICTUS. Si non meminero, quam pulchra es, verbum caro à 5; super flumina à 5; musæ Jovis ter maximæ, beati omnes à 4. — Anvers 1546. —

BENEVOLI (ORAZIO), maestro à Saint-Pierre, 1646-1672. Mottets à 2 et 3.—Repleti sunt omnes, vidi turbam magnam, Petrus et

[1] Le nom de baptême de cet auteur n'a pas été connu de M. Fétis, comme bien d'autres encore, donnés par le catalogue Santini.

Joannes à 3 basses; Laurentius, Andreas, ecce terræ motus à 4 basses; euntes ibant à 4 ténors, idem à 4 altos, hæc est virgo à 4 altos, idem à 8; deux peccavit Dominus à 4 sopranos, dirupisti Domine à 4 sopr., idem à 4 ténors; collocet eum à 4 basses, o sacramentum à 3 sopranos, o quam metuendus est à 4 sopr., o sacrum convivium à 5; compositions à 8: beatus vir, messe sine titulo, messe paradisi portas, messe decantabat populus, messe in lectulo meo, memento Domine, Christus factus est, mihi autem nimis, miserere mihi Domine, serve bone, confortatus est, magnificat, dixit; ecce apparebit à 6; regna terrae à 12 sopr.; dixit à 12; deux messes: solem expecto et angelus Domini à 12; regna terræ à 3 chœurs; posuisti Domini à 12; messe ecce sacerdos à 12; haec est domus à 12, dirupisti à 5 basses; bene fundata est et gaudete — 2 mottets à 16; messes à 16: la benevola, tira corda, in angustia pestilentiae; kyrie et gloria des messes à 16: si Deus pro nobis, et in diluvio aquarum. — Magnificat à 6 chœurs.

BENINCASA (Giacomo), maestro à Saint-Jean-de-Latran, 1609-1613. En dilectus meus, vulnerasti cor meum à 4; amor Jesu à 5; lamentabatur Jacob, dixit, ave Regina à 8; dixit à 12; gaudeamus omnes à 12.

BERTONI (Ferdinando). Salve Regina pour 2 sopr. avec instr. Miserere, dies iræ, David pœnitens, gloria et kyrie à 4 avec instr. Il Vologeso opéra. Morceaux d'opéras divers. 6 quatuors, crucifixus à 4.

BERNABEI (Ercole), maestro à Saint-Pierre, 1672-1674. Magnificat à 8. Improperii à 2 chœurs, concert madrigalesque à 3. Rome 1669.

BIORDI (Giovanni), chantre de la chapelle papale en 1717. Mottets et psaumes à 4. Miserere à 2 chœurs. — Lauda Sion à 2 chœurs. — Litanies à 4. — Laetatus sum à 6 (pour la chapelle papale). — Christus factus est pour sopr. avec orgue.

BONOMI (Pietro). In lectulo meo à 8. — In illis diebus Nabucodonosor rex (toute la prophétie) à 8, 1580. — Ecclesiae lumen à 8.

BRUMES. Laudate Dominum à 4. — In illo tempore dixit Jesus à 5. 1550.

BRUNETTI (Gualberto). Matines de la Sainte-Trinité à 4 avec orgue. Stabat mater pour sopr. et alto avec instr. — Litanies à 4 avec instr.

BRUNETTI (Giovanni). 25 mottets à 5, 1621.

BURRONI (Antonio), maestro à Saint-Pierre, 1778-1792. Morceaux à 2 et 3 voix avec et sans instr.; Te Deum à 4; idem à 8 avec instr. — Deux kyrie et gloria à 8. — Psaume credidi à 8 (pour Saint-Pierre de Rome).

CADEAC (Pietro). Congregati sunt, beatus vir, gloria laus, cum exiret Jacob, tulerent Dominum, mottets à 5. — Les hault-bois messe à 4. — Sicut lilium, hic est qui venturus est à 5. — 1538. 3 messes: ad placitum, levavi oculos, ego sum panis à 5.

CALDARA (Antonio). Peccavi super numerum, laboravi in gemitu à 3. — Motetti à 2, 3 et 4. — Lauda Jerusalem à 4 avec instr. — Messe brève à 4 avec instr. Antiennes de la Madone à 2, 3 et 4. — Regina cœli à 4, en canon. — Crucifixus à 16. — Le Christ condamné cantate, — Miserere, Te Deum, stabat à 4 avec instr. — Madrigaux à 4 et 5. — Psaumes des vêpres à plusieurs voix. — Messe en canons et autres artifices. — 12 cantates pour sopr. avec piano: Falceste tradito, amante sprezzato, Fenice, l'Alloro, il Falceste spergiuro, Cleopatra crudele, la Partenza, Irene orgogliosa, Clori sdegnosa, il Gelsomino, Fili pentita, Filene costante. — 12 cantates pour soprano avec instr.: il genio. Risposta al genio. L' amor perfetto. Risposta. L'amor costante. Risposta. L' amor lontano. Risposta. L' amor geloso. Risposta. Amor sofferente. Risposta. Amor senza amore. Amarilli vezzosa, vaticini di pace, Clori e Daliso, la pastorella fedele, o del gran Fabro eterno. — Cantata in lode della bella donna virtuosa nel canto, in questo ameno bosco, quel duolo del mio cuore, etc.; — cantates pour voix diverses avec instr. — Oratorios avec instruments: La santissima Annunziata, S. Forma, Jefte, S. Stefano re di Ungheria, le gelosie di un amore utilmente crudele, la conversione di Clodovico, la frode della castità, il trionfo dell' innocenza, Abisaï, S. Francesca Romana, la ribellione di Assalone, il ricco epulone, l' assunzione della beata Vergine, la castità al cimento; l'ingratitudine castigata drame, l'Anagilde opéra; serenades, pastorales, airs théâtraux etc.

CANIS (Cornelio). Decipimur votis, ta bonne grâce, quem dicunt homines, o stupor et gaudium, à 5, 1544.

CANNICIARI (Don Pompeo), maestro à Sainte-Marie-Majeure, 1709-1744. Mottets à 2: Christum regem, super flumina; à 3: benedictus sit Deus, confitebuntur cœli, Deus firmavit orbem, inveni David; à 4: Ave Maria; 2 messes à cappella. — 2 magnificat à 4 avec orgue; messe à 4 et 5; messe à 5 avec violons; lætatus sum à 4; invitatorio e responsorii de Noël à 4. — A 8: reges Tharsis, lætentur cœli, offerentur regi, inveni David, tui sunt cœli, confirma hoc Deus, justus ut palma; 4 messes à 8, messe pastorale à 8; ecce sacerdos magnus, messe à 8, idem à 16; Ave Maria à 8, beati omnes à 8, benedictus Dominus à 8, messe à 16 sine titulo, tu es Petrus messe à 16, la melliflua messe à 16.

CARPENTRAS. Lamentations à voix diverses, 1557.

CARISSIMI (Giacomo). Arie da camera, plusieurs mottets à 2, 3 et 4; lauda Sion à 8, messe à 8 sur l'échelle, messe l'homme armé à 12, li naviganti cantate à 3; nisi Dominus à 8, beatus vir à 8, laudate à 3 sopr., le rudiment en musique à 4; l'histoire des cyclopes à 3 avec basse continue; ave venerabilis barba capucinorum à 3; requiem burlesque à 3; testament de l'âne à 2; le jugement de Salomon à 4 avec instr.; histoire de Jephté avec chœurs à 6; le jugement dernier à 3 chœurs avec violons et orgue.

CASALI (Giovanni-Battista), maestro à Saint-Jean-de-Latran, 1759-1791. Psaumes, messes et mottets divers à 4 avec orgue; psaumes et messes à 8 et 9; tout le service de l'année; l'hymne et responsorio de Noël; 12 mottets, benedictus qui venit à 2, 3 et 4; ave maris stella à 4, terra tremuit à 5, offertorii per la Domenica dell' avento e della quaresima.

CASCIOLINI (Claudio). Messe des morts à 3; id. à 4; responsorii de la Semaine-Sainte; plusieurs messes brèves, viam mandatorum tuorum à 4; beatus vir à 8, angelus Domini à 8; Zacchee festinans descende à 8.

CARAPELLA (Tommaso). Plusieurs duos de chambre.—Miserere à 4.

CASTILETI, alias *Guyot*. Surgens Jesus, amen dico vobis, surge prospera, usque quo Domine, Domine ne memineris, emitte Domine — à 5, 1540.

CATALANI (Ottavio). Mottets à 2, 3, 4, 5, 6, 7 et 8. — Ave verum corpus à 5, audite cœli pour sopr. et ténor; sono acqua viva madr. pour ténor, 1616.

CERTON (Pietro). Le tems qui court, messe à 4, 1558; messe des morts, à 4, 1559; magnificat du 7me ton; regnum mundi, sur le pont d'Avignon, adjuva me — 3 messes à 4; ecce ego Joannes à 4; homo quidam fecit cœnam à 5.

CIAMPI (Filippo), maestro à Saint-Jacques-des-Espagnols. Constitues eos, o sacrum convivium, fructum salutiferum, salve Regina à 3; salve Regina à 4; lamentat. du Jeudi-Saint pour sopr. avec instr.; leçons diverses de la Semaine-Sainte avec instr. et orgue.

CLARI (Giovanni-Carlo-Maria). Duos et trios madrigalesques; hymnes pour les Dimanches et les fêtes avec instr.; Domine ad adjuvandum à 4, stabat mater à 4, ave maris stella; il martirio nelli sponsali oratorio; duos pour solfèges; dextera Domini à 4, benedictus à 2 chœurs, tous les psaumes des vêpres à 2 chœurs avec instr.

CLAUDIO MERULO. Madrig. à 5. — Vide l'amo superbo, col suo nume maggior, 2 sonnets à 5, 1580.— Ier livre de madrig. à 5. Venise 1586.

CLAUDIN, idem **LERMISSY** (Clodio). Nisi quia Dominus, Deus in adjutorium, lætatus sum, unde veniet à 4, 1538; messe à 4 plurium modulorum; missae tres IX lectionum; Philomena praevia, Domini est terra à 4, 1559. Regina cœli à 5.

CIFRA (Antonio), maestro à Saint-Jean-de-Latran, 1620-1622.— 15 psaumes et 3 magnificat à 4 *spezzati*, 1609. — 16 Mottets et vêpres à 8. — Plus de 200 morceaux d'église à 2, 3, 4, 6 et 8, — 4 psaumes à 8. — Scherzi sacri a diverse voci, 1618; 4 livres de ricercari; bene fundata est à 4 sopr. et 4 basses, 2 livres de messe à 4, 5 et 6, 1619. — Messe à 8.

CLEMENS non PAPA (Giacomo). Crux benedicta, adoramus te Christe à 4; mane nobiscum à 5; da pacem Domine, qui consolabatur non turbetur, ite in orbem universum, Maria-Magdalene, Domine non est exaltatum; cito euntes dicite; sicut ablactatus est — à 5, 1546.

COLIN (Pietro). Magnificat du IV, VI et VIII ton à 4; salus nostra messe à 4, 1559.

CORSI (GIUSEPPE). Mottets à 2, 3 et 4. Airs de chambre. Heu nos miseros à 9. Miserere à 5. Messe à 8, 1660.

COURTOY (GIOVANNI). Inviolata integra, — Domine quis habitabit à 4. – Cantate Domino. — Hi sancti. — Quem vidistis pastores, rogate quæ ad pacem, veni Domine – à 5, 1532.

CREQUILLON (TOMMASO). Deux messes à 5. — Pis ne me peult venir, mort m'a privé, ave bissus castitatis, adjuva nos, sub tuum praesidium, quaeso rosa sanitatis, te Deum laudamus à 5, 1540; vidi fra mille donne à 4.

CRIVELLI (ARCANGELO), chantre de la chapelle papale. — Ave maris stella, super litanias, cantate Domino: 3 messes à 4. — Surge propera, hic est martyr: 2 messes à 5. — Transeunte Domino messe à 6. — Mottets à 8: exultate Domino, laetentur cœli, crucifixus surrexit, dixit, confitebor tibi Domine. — Quem vidistis mottet à 3. — Ecce odor filii à 6; Donna la bella mano madrig. à 5, 1610.

CRIVELLI (GIOVANNI-BATTISTA). Mottets à 2, 3, 4 et 5, 1628.

CROCE (GIOVANNI). In quel bosco, madrig. à 5, 1586; 9 lamentations à 4, Benedictus, Te Deum, Miserere, Incipite Domino, Buccinate in Neomenia tuba à 8; livre de madrigaux à 5, et un madrig. à 4 avec écho, 1585.

DRAGONI (GIOV.-ANDREA), maestro à Saint-Jean-de-Latran, 1576-1598. — 3 benedictus à 8. — Spiritus Domini à 3 basses, Requiem à 4; messe en canons à 4; dixit à 2 chœurs; per uscir di martire, scherzando l'aura intorno, se dal soave — madrig. à 5. — Ier livre de madrig. à 6. — Cum inducerunt puerum, alma redemptoris, ave Regina, Regina cœli à 4.

DURANTE (FRANCESCO). Concours pour la chapelle royale de Naples; 18 duos pour solfèges; 34 solfèges, dont l'un fugué. — 5 duos pour solfèges. — Solitudini care, duo pour 2 sopr.; — solfèges pour 2 sopr. sans accompagnement. – 2 livres de pièces pour le piano (partimenti per cembalo). Etudes et fugues pour piano; 3 litanies à 4 avec instr., — 2 magnificat à 4 avec orgue; 2 misericordias cantabo à 8; salve Regina pour 2 basses; messe à 3; messe à 4 à cappella, messe à 4 in pastorale avec instr., Requiem à 3 avec instr., idem à 4 et à 8; mottet pour soprano et contralto avec instr., leçon de Jeudi-Saint pour soprano. — Dixit à 5. — Laudate à 8. —

Kyrie et Gloria à 4. Idem à 5. — Deux beatus vir à 5. — Nisi Dominus à 4; Di più pene, se pentita : deux actes de contrition pour soprano. – Idem pour sopr. et alto avec instr. — 7 cantates pour contralto avec basse continue.

FAZZINI (Giovanni Battista), chantre papal en 1760. Messe à 4. Benedictus à 5. — Christus factus est à 3. – Requiem à capella à 8. — Victimæ paschali, veni Sancte Spiritus à 8. — Dixit à 16 avec instr.

FORNARINO, proprement *Bettini* (Stefano), chantre papal en 1562. Salvum me fac, transeunte Domino à 5.

FESTA (Costanzo), chantre papal en 1517. Te Deum à 4. — O bone Jesu, o care Jesu, tu solus qui fuis à 4, Deus venerunt gentes, Domine Jesu Christe, Ave maris stella, pange lingua, veni Creator Spiritus, ad cœnam agni, memento salutis auctor à 4, 5 et 6. — Nativitas gloriosa Virginis à 5 sur le plain-chant. — Lamentationes quædam.

FEUIM. Lamentationes quædam, 1557.

FOGGIA (Francesco), maestro à Sainte-Marie-Majeure, 1643-1646. Mottets, offertoires et antiennes à 2, 3 et 4. — Litanies et mottets à 2, 3, 4 et 5, 1652. — Litanies à 5. — Messes : la corrente et venite gentes à 4. — 3 messes à 5: sans nom, la bataille, le 3 pastorelle ; 2 messes à 8 : o quam gloriosa est, ille est Joannes. Tu es Petrus, messe à 9.

FRESCOBALDI (Girolamo), organiste à Saint-Pierre en 1618. — Toccates; fantaisies; caprices sur les notes de la gamme. Trois fantaisies sur le même sujet; Trois fantaisies sur 2 sujets; Trois fantaisies sur 3 sujets; 3 fantaisies sur 4 sujets. — Sonates sur les plain-chants des messes de Dimanche, des Apôtres et de la Madone. — Angelus ad pastores, peccavi super numerum, 2 mottets à 3.

FUX. Messe à plusieurs voix en canons. - Requiem et missa Constantiæ à 4 avec instrum. Va Maccabeo, madrig. à 4 avec instr.

GABRIELLI (Andrea). Una felice etate, segno con bianca pietra, 2 sonnets à 5. — Caro mea a 5. Egredimini et videte à 8. Deus misereatur nostri à 12. IIme livre de madrig. à 6, 1580.

GABRIELLI (Giovanni). Miserere mei Deus à 6. — Audi Domine hymnum à 7. — Benedixisti Domine à 7.

GALLUS (Giovanni). Mottets à 5: Valde honorandus est, Ego sum qui sum, verbum iniquum. Quousque Domine, mulier ecce filius tuus, 1544.

GALUPPI (Baldassar). Salve Regina pour sopr. avec instr.; in te Domine speravi à 5; gloria Deo, laudate Deum nostrum à 4; 3 kyrie et 3 gloria à 4. — Opéras: il geloso, Antigono, Melite, il filosofo in campagna, il caffè in campagna; airs d'opéras divers.

GAMBERT (Nicolas). Premier livre de mottets à 4 (plus de 40) 1541; 25 mottets à 5, 1550; mottets à 4 et à 5, 1537.

GASPARINI (Francesco), maestro à Saint-Jean-de-Latran, 1725-1726. Cantate pour soprano faite en concurrence avec Alexandre Scarlatti; 2 messes à 4, kyrie et gloria à 5 avec instr., sacerdos in æternum à 3; Lindoro et Idalma opéra; Fileno cantate; Sainte-Eufrosine oratorio.

GIANSETTI (Giovanni Battista), maestro à Saint-Jean-de-Latran, 1667. Mottets pour soprano. Idem à 2, 3, 4, 5 et 6. — Missa Salvatoris à 8.

GIORDANI (Antonio), maestro à l'église des SS. Apôtres à Rome, 1724. Offertoires de la Sainte-Trinité et de tous les Dimanches après la Pentecôte à 2. Mottets, psaumes et messes à plusieurs voix.

GIORGI (Giovanni), maestro à Saint-Jean-de-Latran, 1719-1725. Messe à 4, à cappella. — Ave Maria et 2 messes à 8. Servite Domino messe à 16. Un grand nombre de compos. à 4 et 8.

GOUDIMEL (Claude). Domine quid multiplicasti, da pacem Domine à 4; mandatum novum, o crux benedicta à 5; exultent sancti à 6; salve Regina, surge propera, super flumina Babylonis à 8; salve Regina à 12; magnificat du I, II, III et VIII ton; le bien que j'ai, messe à 4, il ne se trouve en amitié, messe à 4. — Audi filia, tant plus je mets, de mes ennuys — trois messes à 4.

GRAZIANI (Bonifazio), 1650-1674. Psaumes des vêpres à 5. — 3 livres de mottets à 2, 3, 4, 5 et 6 voix: cantiones sacræ à soprano. — Psaumes des Dimanches avec et sans orgue à 5. — Litanies à 4, 5, 6, 7 et 8. Psaumes à 2 chœurs. Quam dilecta tabernacula à 8. — Antiennes de la Vierge à 4, 5 et 6.

— Antiennes diverses à 2, 3 et 4; attendite popoli à 3. — Il bianco e dolce cigno messe à 4; messe brève à 4; vestiva i colli, liquide perle: 2 messes à 5, 1671.

GUERRERO (FRANCESCO). Deux magnificat à 4; requiem à 4; messe de Beata Virgine à 4; mottets à 4, 5 et 6; Regina cœli à 8, id. à 12; trahe me post te, canon à 5, 1550.

HAENDEL (GEORGE FRÉDÉRIC).Trios pour 2 violons et basse; 12 duos de chambre; il pianto di Maria pour sopr. avec instr., nisi Dominus à 5 avec instr.; 6 concerts pour orgue avec instr., cantates avec instr.: Armide innamorata, delitto amoroso, un'alma innamorata, arresta il passo, l'anniversario della liberazione di Roma del terremoto; ah crudele, duetto amoroso, quando sperasti o cuore, tu fedele, tu costante, quel fior che all'alba nasce; terzetto: Olinta, Gloria e Tebro; Clori, Tirsi e Fileno. — La Risurrezione oratorio; la bellezza ravveduta nel trionfo oratorio. Un grand nombre d'airs pour voix diverses avec piano (entre autres: Händel non può mia musa).

HERREDIA (PIETRO). Messe à 4. — Missa IX Toni, Requiem, contristatus et dolens à 4. Anima mea exultabit à 3, 1646.

HASSE (ADOLPHE). Miserere à 4. — Avec instr.: Surrexit Dominus à 5. Te Deum laudamus à 4.—Dixit Dominus à 5.—Ad te clamamus pour sopr.—Requiem à 4, salve Regina à 4, confitebor à 4; opéras: Cajo Fabrizio, Artaserse, Numa Pompilio, Leucippo, Don Tarabano, la serva scaltra; li pellegrini oratorio; solfèges pour soprano; 5 cantates; 200 airs divers avec instr.

HETTINC (LUPUS). Ne projicias me, annos æternos, pontificum sublime decus, servite puerum, veneranda martirum, despecta namque; mottets à 5, 1544.

JANNACONI (GIUSEPPE), Directeur de la basilique du Vatican, 1811-1816. Psaumes, mottets, messes, offertoires etc., à voix diverses; canons compliqués et études de contrepoint, fugues réelles etc. à plusieurs voix; messes à 8; 6 magnificat sur les tons d'église; 3 psaumes idem; à 16: messe tu es Petrus, Te Deum, magnificat, dixit.

JACQUET ou *Jacques de Berchem*. Surge Petrus messe à 6, 1557.— Aspice Domine, alma Redemptoris à 5, 1538, salvum me fac à 5; psaumes à 5: nos pueri tibi principi, rogamus Deum

optimum, in te Domine speravi, ad te Domine levavi; ne abscondas me, in die tribulationis, locutus est Dominus, repleatur os meum, locutus est Dominus, nunquam super terram, ingresso Zacharia, jucundum mea vita, decantabat populus, si vera incessu patuit, convertimini, ego sum qui sum, spiritus Domini, homo quidam, inter vestibulum, 1537; 2 livres de mottets à 5, 1565.

JOMMELLI (Nicolò), maestro à Saint-Pierre, 1749-1754. Canons pour 2 sopr. Aurea luce hymne pour sopr. et alto avec orgue et 2 chœurs. — A 4: venite Sancte Spiritus, confirma hoc Deus, graduel et seguenza pour le Corpus Domini, beatus vir, miserere; kyrie et gloria, messe, dixit, te Deum, salve Regina; victimæ paschali à 6; miserere à 8; leçons du Mercredi-Saint et du Jeudi-Saint; cantates pour soprano: perdono amata Nice, giusti Numi, quando sarà mai, partir conviene; oratorios: la passion, Isaac, la Betulia; de tua sede luminosa, eternità e umanità — 2 cantates pour sopr. — Musique avec orgue: Laudate pour 4 sopr. et 2 chœurs, magnificat avec écho et 2 chœurs, in convertendo Dominus à 6 et 2 chœurs, magnificat à 4. — Un grand nombre d'airs d'opéras.

JOSQUIN. Stabat mater à 5. — La déploration de Jean Okenhem; laudate Dominum — à 5; misericordias Domini, o Jesu fili David: à 4.

JOSTINI (Giacomo). Messe à 5.

IVO DE VENTO. Parce mihi, peccavi quid faciam, ego infelix, peccator confiteor, sancta Trinitas, à 4, 1537.

LANDI (Stefano), chantre papal en 1629. Messe à cappella à 6. Sub tuum præsidium à 3.

LASSO (Orlando), maestro à Saint-Jean-de-Latran, 1541-1548, à Saint-Pierre en 1550. — Psaumes de la pénitence; 2 livres de mottets à 5 et 6, 1584-86; 8 magnificat à 5, IIme livre de madrigaux à 5 et 6; laudate Dominum de cœlis à 5; mottets à 5: surrexit pastor, divites eguerunt, angelus ad pastores, gustate et videte, confitemini Domino, omnia quæ fecisti, benedicam Dominum, veni in hortum, quam benignus es, in Domino laudabitur, ante sex dies Paschæ, ingrediente Domino, turba multa, pueri Hebræorum, caro mea,

petite et accepietis, amen dico vobis, sancti tui Domine, sancti et justi, Regina cœli, o quam suavis, o sacrum convivium, ego sum panis, salutaris hostia, tristis est; in monte Oliveti à 6; pater noster, magnificat à 4; alma redemptoris, ave Regina cœlorum, salve Regina, surge propera à 6; in convertendo, levavi oculos à 8; messe à 8; in me transierunt à 5; plusieurs madrigaux: fera stella, se 'l cielo ha forza, sonnet de Pétrarque à 5, audite nova etc.; quo properas facunda nepos à 10. — Nun grüss dich Gott à 10.

LORENZINI (RAIMONDO), organiste et puis maestro à Sainte-Marie-Majeure, 1786–1795. O quam suavis est à 4, miserere à 4 et 8, responsorii della Settimana Santa à 3, laudate Dominum, sacerdotes Domini, tantum ergo à 2, dixit a 8, requiem à plusieurs voix, études sur l'échelle sous la forme d'un dialogue à 4 avec instr., 6 divertissements pour piano avec 2 violons obligés, 6 nocturnes pour 2 trompettes, 2 cors, un basson et un serpent; grammaire d'accompagnement (Grammatica d' accompagnamento o bassi per Organo).

LOTTI (ANTONIO). Vere languores à 3; beatus vir à 4; o vos omnes, 2 adoremus te Christe, 2 messes à 4; madrigal de l'Ascension chanté sur le Bucentaure à 4; salve Regina, Regina cœli, 2 miserere à 4; 4 mottets à 2; un grand nombre de madrigaux à 2 et de trios; messe brève à cappella, crucifixus à 8 et à 10; musique avec instr.: tu solus sanctus à 4, Domine Deus à 4, in omni tribulatione à 4, — pastorale à 4, laudate pour soprano.

LEO (LEONARDO). Opéras: Elmira, Camilla, Lucio Papirio, un grand nombre d'airs de théâtre; Sainte-Hélène au Calvaire et le Saint-Rosaire, deux oratorios; 7 cantates pour soprano, les noces d'Iole et d'Hercule cantate à 3; miserere à 2 chœurs; musique avec instruments: salve Regina pour soprano, kyrie et gloria à 5, credo à 4, dixit à 2 chœurs, dixit à 4, grand mottet pour soprano avec orgue; basses d'accompagnement pour orgue et piano; solfèges pour soprano; un grand nombre de fugues en partition; lamentations de la Semaine-Sainte pour alto avec basse continue, responsorii de la Semaine-Sainte à 4; 8 versets; introit

et graduel pour les dimanches du Carême. — Introibo des Cendres à 4.

LUPUS (Jean). Mottets à 4: beata es Maria, tu es Deus noster, nosce enim te, hodiernæ lux diei, in convertendo Dominus, panem quem ego dabo, beati omnes, laetetur omne sæculum, quam pulchra es; mottets à 5: gregem tuam o pastor, gaude proles speciosa, pontificus sublime decus, sancta Dei genitrix, adoremus regem, stirps Jesse virgam produxit, angelus Domini apparuit, hodie Christus natus est, 1544.

MACQUE (Jean). VIme livre de madrigaux à 5, Venise 1573. — Litanies de la Vierge à 8, Regina cœli à 5, derelinquat impius à 6, Regina cœli à 8, exultate Deo à 10; Dominus regit me, de profundis, in convertendo à 12.

MAJO (Francesco). Gesù sotto il peso della croce, cantate à 3 avec instr. – Serena pace, cantate pour soprano avec instr.

MANCHICOURT (Pierre). Peccantem me, proba me Deus à 4, 1538; messe à 5 (qui de vous que Dieu); mottets à 5: signa eos, pater peccavi, quanti mercenarii.

MARCELLO (Benedetto). L'addio d'Ettore pour une voix avec piano, in omnem terram canon à 6; duos et trios madrigalesques, madrigaux à 4, deux cantates pour contralto avec piano: Timothée, Cassandre. — Poichè mia dura sorte cantate pour sopr. — Messe à 4 en canons; È ver che stretto sono, le tue chiome son catene, 2 cantates. — Menuet avec 25 variations pour piano. – Messe Clémentine à cappella avec canons à 4. — No che lassù, si che laggiù 2 madrigaux bouffes à 4. — Benedictus qui venit pour sopr., id. pour 2 sopr., fulminata è la speranza pour sopr. avec piano; un grand nombre de cantates et d'airs détachés avec piano.

MARENZIO (Luca). Jubilate Deo à 8; effunderunt sanguem, magnificat, jubilate, alma redemptoris; 5 livres de madrigaux à 5; un livre de madrigaux spirituels à 5; un livre de madrigaux à 6; 4 stances du Tasse (du chant XII) et: oimè il bello riso sonnet de Pétrarque, à 5; plusieurs poésies du Tasse et de Pétrarque à 4.

MARSAND (Anselme). Messe à 4, aqua sapientiæ à 8, piange quasi virgo à 4, exaltabo te à 4, Requiem à 4 avec instruments.

MARLE (Nicolas). Je suis déshérité, messe à 4, panis quem ego dabo à 4, 1557.

MAILLARD. Ma mie, un jour; je suis déshérité: deux messes à 4; messe de beata Virgine à 5, 1557; Magnificat du II et IV ton à 4. — Credo à 8; victimae paschali à 5: ascendo ad patrem à 5.

MARTINI (Giovanni-Battista). Requiem à 2, id. à 4, id. à 5; credo à 3; salve Regina à 3; 12 duos de chambre; beatus vir à 4, id. à 8; 12 sonates et fugues; Domine probasti à 8; memento Domine David, in exitu Israel, beatus vir, seguenza di Sant'Agostino à 4; avec instr.: laudate Dominum, laetatus sum à 8; confitebor à 3, id. à 4, laudate pueri, 2 kyrie et gloria à 4, 2 credo à 4, magnificat à 4, dixit à 4, 2 laudate, magnificat à 4, laudate pueri à 2, id. à 4, beatus vir à 4, laudate Dominum à 4.

MASSAINI (Tiburzio). Lamentations à 5. Psaumes à 8, 4 magnificat à 8; 22 mottets à 8; 21 mottets à 5, messes à 4 et 5; IVme livre de madrigaux à 5, 1590.

MASSENZIO (Domenico). Psaumes des vêpres, hymne ave maris stella et magnificat à 4. Iste confessor à 4 et 5; plusieurs psaumes et hymnes à 4; o gloriosa Domina à 8, 8 psaumes de vêpres à 4, psaumes pour les Dimanches et fêtes des Apôtres; Regina cœli, salve Regina et 2 magnificat à 8; mottets à 2, 3, 4 et 5 voix; psaumes de vêpres à 5; magnificat, lucis creator, salve Regina à 4; vidi speciosam à 3 sopr., 1616 et suiv.

MASI (Giovanni). Mottets à 4 avec quatuor, in virtute tua à 4, litanies à 4, id. à 8, litanies à 3; kyrie et gloria à 3 avec orgue; études sur la gamme, requiem à 5 avec instr., credidi à 5 avec instr., litanies à 4 avec instr. — Beatus vir à 6 avec instr.

MAZZAFERRATA (Giovanni-Battista). Madrigaux à 2 et 3, 1675.

MAZZOCCHI (Domenico). Un livre de madr. à 5, praeterunt anni, élégie du Pape Urbain VIII. — Aeolus dialogue du I livre de l'Enéide à 3, 1638.

MAZZOCCHI (Virgilio), maestro à Saint-Jean-de-Latran, 1628-1629. Piae meditationes de Passione à 4, psaumes de vêpres à 2 chœurs, 3 psaumes à 9, 3 psaumes à 10.

MATELART (Jean), maestro à SS.-Laurent-et-Damas à Rome. Responsorii, antiennes et hymnes à 4; mottets à 4: responsum accepit, ante sex dies, turba multa, ingrediente Domino, caro mea; mottets à 5: pueri Hebraeorum, petite et accipietis, amen dico vobis, sancti tui Domine, sancti et justi, Regina cœli, o quam suavis est, o sacrum convivium, ego sum panis vivus, o salutaris hostia; à 4: Domine non secundum, adjuva nos; te lucis ante terminum à 5; responsiones populi in passione secundum Matthaeum et Joannem à 4; lamentations à 4; victimae paschali, veni Sancte Spiritus, lauda Sion, benedictus Dominus à 4; psaumes *spezzati* à 4, 1590.

MELANI (Alessandro), maestro à Sainte-Marie-Majeure, 1667-1672. 2 crucifixus à 5; compos. à 8: veritas mea, 2 benedictus et miserere, magnificat, dilexi quoniam, de profundis, credo; 2 litanies à 9, litanie à 10, litanie à 4, 2 messes à 16; dixit à 16; airs de chambre.

MELDERT (Léonard). Felice ora ch'Orfeo madrig. à 5 (1586).

MONTE (Filippo). Divers sonnets de Pétrarque, de Sannazar et de Zuccherini; livres Xme et XVIme des madrigaux à 5; 1er et 2me livres des madrigaux à 6, 1562-69.; stella quam viderunt magi à 7; messes à 4, 5, 6 et 8. — (1580).

MONTEVERDE (Claudio). IIme livre de madrigaux. — Confitebor à 4, agnus Dei à 6; squarciami pure il core à 5, 1607.

MORALES (Cristoforo). Messes à 4: de Beata Virgine, Vulnerasti cor meum, Tu es vas electionis, Benedicta es cœlorum regina, l'homme armé, missa pro defunctis, Gaude Barbara; messes à 5: de Beata Virgine, quem dicunt homines, Ave maris stella, ad canones, Quaeramus cum pastoribus, l'homme armé; messes à 6: Mille regrets, si bona suscepimus; messe Ave maris stella à 4, alto, 2 ten. et basse; magnificat à 4 avec faux-bourdon, qui se chante à la chapelle papale; cum natus esset Jesus, avec 2de partie à 5; mottets à 4: inter vestibulum, inclina Domine, confitebor tibi Domine, Sancta et immaculata, antiquam comedam, Sancte Antoni; pater monacorum; lamentabatur Jacob à 5; Veni Domine à 6, Laudate pueri à 5 en canon; tu es Petrus avec seconde partie à 5; Andreas Christi famulus avec plein-chant à 5; magnificat sur tous les tons, à 4.

MOUTON (JEAN). Per illud ave à 2, quam pulchra es à 4; ave Maria, Domine ne in furore à 5; exaudi Domine, confitemini Domino, alleluia, surrexit Dominus, Regina cœli, gloria laus et honor à 6, 1540.

NANINI (GIOVANNI-MARIA), maestro à Sainte-Marie-Majeure, 1571–1575, plus tard chantre et compositeur de la chapelle papale. Lamentations à 4, bastava il chiaro viso à 5; mottets à 5; hæc dies, quam suavis est, veni sponsa Christi, beata Virgo, Dominus Jesus, adoramus te Christe, ecce odor filii, peccantem me, hodie nobis rex; hæc dies à 6; IIIme livre des madrig. à 5. — A 8: 4 dixit, 2 magnificat, nos autem gloriariari oportet, Domine Dominus pater, litanie de la Vierge, beatus vir, sancta et immaculata, cantate Domino, Domine quis habitabit, Te Deum; madrig. à 5: esalto i capei d'oro, perchè il mio amor v'annoia, l'aurora e 'l giorno, da vaghe perle e da vermiglie rose; Christus natus est à 4, o altitudo divitiarum à 8; 2 sonnets à 5: quando accese Imeneo, il Tebro sospirò sue antiche glorie.

NANINI (BERNARDINO). Qui gloriatus pour 2 sopr., verba mea auribus pour 2 altos, un livre de mottets à 1, 2, 3, 4 et 5 voix, 1612; à 8: lætatus sum, Domine Dominus noster, beati omnes, confitemini Domino, beatus Laurentius, alma redemptoris.

ODDI (FLAMINIO), chantre du pape en 1635. Regali exprogenie messe à 6, beatus vir à 8.

OLIVIERI (GIUSEPPE), maestro à Saint-Jean-de-Latran, 1622–1623. O lux beata trinitas à 4, la turca armonica, o gloriosa Domina à 6, madrigaux à 2 et 3 voix, 1617.

ORGAS (ANNIBAL). Mottets à 4, 5, 6 et 8 voix — (1619).

PACIOTTI (PIETRO-PAOLO). 34 mottets à 5. Messes à 4 et 5, 1591.

PALESTRINA (PIERLUIGI). 12 livres de messes à 4, 5 et 6 voix. Mottets à 4: o salutaris hostia, inter vestibulum, adoramus te, gloria laus et honor, ascendens Christus, tantum ergo, asperges me Domine, vidi aquam egredientem, salvator mundi salva nos, Christus factus est, ave Maria, gloria laus et honor, Dominus fortis, ingrediente Domino, cibavit nos Dominus, pueri Hebraeorum, pange lingua, veni creator spiritus, vae recorderis peccata, Thomas unus de duodecim, Deus in nomine tuo, de profundis, lumen ad revelationem,

nunc dimittis. — *Deux livres de mottets à 4.* — *5 livres de mottets à 5.* — *Un livre de mottets spirituels à 5.* — *Le cantique de Salomon, mottets à 5.* — Autres mottets à 4: o bone Jesu, adoramus te, Domine secundum actum meum, cantabant sancti, ecce nunc benedicite, gaude beata Barbara, princeps gloriosissime, innocentes pro Christo, Domus mea, pater noster, ascendit Deus, alma redemptoris, benedictus Dominus, qui pacem ponit, panis angelicus, hæc dies quam fecit; *mottets à 5*: respice quæsumus, simile est regnum, Deus qui beatum Marcum, Deus qui animæ tui Gregorii, plange quasi Virgo, salve Regina, laudate cœli, jubilate Deo; *mottets à 6*: salve Regina, judica me Deus, salve jubente Deo, vidi turbam magnam, veni Domine, tu es Petrus, responsum accepit Simeon, lauda Sion, hic est beatissimus evangelista, cum autem esset Stephanus, cantabo Domino, da pacem Domino, o magnum mysterium, o Domine Jesu Christe, o bone Jesu, Susanna ab improbis senibus, tribulares si nescirem, o salutaris hostia, viri galilaei quid stabit, da pacem Domine, Jerusalem cito veniet; *un grand nombre de madrigaux.* Etudes sur la gamme. Ricercari sur les 8 tons, à 4; messe à 6 sur les tons de la gamme, 4 messes à 8: hodie Christus natus est, fratres ego enim accepi, confitebor tibi Domine, laudate Dominum. — Vestiva i colli madrig. à 5. Messe vestiva i colli à 5. — Tu es Petrus à 7. Sonnets divers du Pétrarque à 5. — 8 magnificat à 4; 3 magnificat à 5; 6 magnificat à 6; offertoires à 5 pour toutes les fêtes de l'année. — *Trois livres de lamentations à 4, 5 et 6.* — Jerusalem à 8. *Miserere à 2 chœurs. Messe l'homme armé.* — *Compositions à* 8: stabat mater, Domine in virtute tua, confitebor tibi, laudate Dominum, laudate pueri, surge illuminare, lauda Sion, veni Sancte Spiritus, ave Regina cœlorum, hodie Christus natus est, Jubilate Deo, 4 litanies à 8, apparuit pratia, ave mundi spes, surrexit pastor, super flumina, pater noster, ave Maria, alma redemptoris mater, ave Regina cœlorum, 2 victimae paschali, beata eos, pretiosum, o admirabile, videntes stellam, disciplinam et sapientiam, nunc dimittis servum, sub tuum præsidium, ecce veniet dies illa, tria sunt munera pretiosa, fili non te frangant, fratres ego enim, caro mea vere est cibus,

8

hic est panis qui de cœlo, Jesus pinxit se discipulis, Spiritus Sanctus replevit, hoc die gloriosa semper virgo Maria; 2 Regina cœli, salve Regina, ave Regina, alma redemptoris, nunc dimittis servum, omnes gentes plaudite, o bone Jesu, o Domine Jesu, laudate Dominum de cœlis, expurgate vetus fermentum, beata es virgo Maria; 2 mottets à 7: virgo prudentissima, virgo Maria; *tous les hymnes pour les fêtes de l'année à voix diverses.* Responsorii de la Semaine-Sainte à 4. *Psaumes:* dixit, confitebor, beatus vir, laudate pueri, magnificat à 4; *requiem à 5.* — Les improperii à 2 chœurs. Te lucis ante terminum à 4.

PALLAVICINO (Benedetto). Cara dolce mia vita à 5, 1605. — Sacræ Dei laudes à 8, 12 e 16. — Or che soave l'aurora à 5. — livres Vme et VIme des madrigaux à 5.

PAMINGER (Léon). Si Deus pro nobis à 5, 1537; o profunditatem divitiarum à 16.

PARMA (Nicolo). Mottets à 5, 6, 7, 8, 9. — Cintia mia dolce, dolce angioletta mia à 5, 1586.

PASTORELLI (Benedetto). O mortales à 4. Sub tuum præsidium à 3; cœli cives à 2, 1601. (*Élève d'Anerio.*)

PENET (Hilaire). Descendit angelus à 4; virgo prudentissima à 4, — (1538).

PEREZ (David). Opéras: Didon, Zénobie, Artaxerse, Farnace, Ezio, la Betulia liberata; *musique avec orgue:* salve Regina à 4, miserere à 4, responsorii de Noël à 4, mottet pour la Conception à plusieurs voix; media nocte, defuncto Herode, videntes stellam: 3 mottets à 4. Psaumes divers. Solfèges fugués pour soprano et alto. Responsorii de la messe des morts à 5 avec instr, — kyrie et credo à 5 avec instrum., kyrie et gloria à 8, solfèges pour 2 soprani, credo à 2 chœurs, miserere à 5 avec basson, lamentations du Jeudi, Vendredi et Samedi Saints. – Messe à 3. Lauda Sion à 4 avec orgue.

PERGOLESE (Giovanni-Battista). 50 airs d'opéras. – *Musique avec instr.:* miserere à 4, laudate pueri à 5, Domine ad adjuvandum à 5, lætatus sum à 5, kyrie et gloria à 5; messes à 10 pour 2 chœurs et 2 orchestres; 2 dixit à 2 chœurs et 2 orchestres, Domine ad adjuvandum à 4, laetatus sum à 2 sopr. et 2 basses, confitebor à 5; 2 stabat mater à 2, dies

irae à 2 avec quatuor, 6 cantates pour sopr. avec instr., salve Regina à 2 avec orgue; opéras: Olympiade, la serva padrona, Livietta e Tracollo.

PERTI (Giacomo). Compos. à 4: beatus vir, adoramus te Christe, tibi Sancta Trinitas, pange lingua, dextera Domini, Christe à 4 basses, caligaverunt à 4, Laudamus Deum et magnificat à 5, Dies irae à 3 avec violes; fulgebunt juste et dixit à 8; credo à 4 avec instr., id. à 5; 3 psaumes laudate à 3; confitebor à 3; 4 Domine ad adjuvandum, 3 magnificat à 4 et à 5, messe à 5 et 8.

PESCI (Santi), maestro de Sainte-Marie-Majeure, 1744-1786. 2 messes à 4, graduels et offertoires pour les Dimanches de carême; musique après les épîtres du Vendredi-Saint, Confitebor pour 2 sopr., offertoires et graduels pour les Dimanches d'avent à 8. Christus factus est et miserere à 4; invitatorio à 8 pour la nuit de Noël, dixit et credo à 8; kyrie et gloria à 8.

PETTI (Paolo). Dixit à 16. Messe à 16 contrariorum eadem ratio; messe à 16 de Sainte-Cécile. (1646).

PHINOT (Dominique). Beati omnes à 4 spezzato, dixit et laudate à 4, incipit oratio à 8, mottets à 5: pater peccavi in cœlum, spiritus meus, ne derelinquas me, exurge quare obdormis, non turbetur cor vestrum, illuxit nobis dies, cecus sedebat, congregatae sunt, videns Dominus, aspice Domine, homo quidam fecit coenam, Deus in nomine tuo, ave virgo gloriosa; jam non dicam vos servos à 8, 1540.

PITONI (Giuseppe-Ottavio), maestro à Saint-Pierre, 1719-1743. Mottets à 2, 3, 4. Dies irae à 6, requiem à 6, *messes in pastorale:* le pecore a montagna; le pecore a maremma. Tous les psaumes des vêpres à 4, psaumes à 8; responsorii de la Semaine-Sainte à 4, magnificat à 4, pange lingua à 8, les 5 absolutions et une partie de la messe des morts à 9, laudate à 2 chœurs, tu es Petrus à 8, lauda Sion à 10 sur un air de Corelli, te Deum à 8, miserere à 4, ecce terræ motus à 4, dixit à 6; *quatre livres de partitions originales manuscrites, contenant des messes, des psaumes, des mottets, des hymnes, offertoires, litanies etc., à* 3, 4, 6, 8, 10 *et* 16 *voix.*

POISSL. Miserere à 2 chœurs, stabat mater à 8.

POLIDORI (Ortensio). 12 psaumes à 8, 1646.

PORPORA (Nicola). Messe à 5, duos sur la passion de J.-C., il Verbo incarnato oratorio, 2 madrigaux à 4 de l'opéra Gédéon, Germanico opéra en 3 actes, Issipile cantate de chambre, 6 concerts pour 2 violons et basse.

PORTA (Costanzio). Tanta pompa reale madrig. à 5, messe à 4 en canons, diffusa est gratia fugue à 7. — Requiem à 5. Compositions sur le plain-chant. — Tecum principium, Simeon justus, qui pacem posuit, apud Dominum misericordia, regali ex progenie, cum jucunditate, descendit angelus, 2 haec dies quam fecit, à 4. — 52 mottets à 4, 5, 6, 7, et 8. Messes à 4 dans les 6 tons. – Messe de beata Virgine. — Descendit angelus, quemadmodum desiderat, 2 messes à 6. — Audi filia, messe; messe ut-re-mi-fa-sol-la à 6, 1580.

QUAGLIA (Agostino). Gloria et Credo, salve Regina, si quaeris miracula, à 4. — Credo à 8.

RAGAZZI (Giovanni). 2 messes à 4 avec *le sujet pris dans les vocales des mots: Carolus VI Romanorum Imperator et Hispaniarum Rex.* (1736.)

RATTA (Lorenzo). Mottets, offertoires et graduels à 2, 3, 4, 5, 6, 8 et 9. (1628.)

RICCI (Agostino). 4 alleluia à 4 avec instr., ecce sacerdos magnus à 2 chœurs; kyrie, beatus vir, ave maris stella à 4; si quaeris miracula à 8, jubilate Deo à 4, gloria tibi Domine, aeterna sit Trinitati gloria, Te Deum à 4.

RICHFORT (Jean). Quem dicunt homines, peccata mea, à 4, salve Regina, jam non dicam vos, miserentur vestri, Jerusalem luge à 5. — 10 magnificat à 4 et autres voix. (1537.)

RORE (Cyprien). IIIme livre de madrigaux à 5, 1566. Calami eorum à 4, la passion selon Saint-Jean à 4; plusieurs sonnets de Pétrarque à 5 (entre autres toute la canzone: vergina bella che di sol vestita). Terzines du Dante: tanto gentile e tant' onesta appare.

ROSSELLI (Francesco), maestro à Saint-Pierre, 1548-1550. Ante sex dies, 2 adoramus te Christe, hæc dies quam fecit, factus est repente, à 4.

RUFFO (Vincenzo). Armonia celeste madrigaux à 5. Gentil mia donna canzone du Pétrarque. La verginella è simile alla rosa,

egredimini et videte, peccavi Domine, sub tuum præsidium, tulerunt Dominum à 6. Surrexit pastor à 8, id. à 12.

DE SANCTIS (Joseph). Lamentations du Vendredi-Saint pour sopr. et quatuor. Lamentations du même jour pour sopr. et basse avec instr.

SALINAS (Joseph). Miserere à 8.

SANTUCCI (Marco), maestro à Saint-Jean-de-Latran en 1797. Ista pulchra es, canon à 7 avec orgue; 2 messes à 4; ave Maria et pater noster à 2 en canons. Vêpres de la Madone. Responsorii de la Semaine-Sainte à 4, miserere à 4 avec 4 canons à 2; paraphrases du stabat mater et du Dies iræ à 4. Passion cantate à 4. XII Psaumes pour sopr. et quatuor.

SANTINI (Geminiano). Messe à 6 avec plain-chant.

--- (Prospero). Angelus Domini à 8, 1614.

SCACCHI (Nicolao [1]). Si Deus pro nobis à 4, vobis datum est à 5, Domine Jesu à 4, Bone Jesu parce mihi, hodie apparuerunt delitiæ paradisi à 4; 2 madrigaux à 4.

SCARLATTI (Alessandro). Un très grand nombre de cantates de chambre et d'airs de théâtres (*plusieurs en manuscrits originaux*); cantate en concours avec Gasparini; Orphée, Endymion, Fenice, la partenza, cantates; cantate pastorale; *oratorios:* Saint-Philippe Neri, Sédécias; opéras: Rosmène, Cunibert, Anacréon, Héraclius, Cyrus, Télémaque; *messes:* la Clémentine à 4, la vaticana à 4, de Sainte-Cécile à 5 avec instr., pastorale à 10 avec instr., du 4me ton à 5; requiem à 4; 2 miserere à 5 avec instr.; mottets à 3, 4, 5 et 8; tu es Petrus à 8; dixit, confitebor, beatus vir, laudate, magnificat, à 5; memento Domine à 4; o magnum mysterium à 8; dixit à 2 chœurs avec instruments; 4 quatuors pour instruments à cordes; sonates et fugues pour orgue, messe à 4 en canons. Cor mio deh non languir du Tasse à 5 sopranos.

SCARLATTI (Domenico). Salve Regina pour soprano avec instr.; 349 sonates pour piano; stabat mater à 10 (*manuscrit original*). Magnificat à 4, care pupille cantate pour soprano avec instr.

SIMONELLI (Matteo). Commissa mea pavesco. Victimae paschali, pulchra es, loquebantur variis linguis, sederunt principes

[1] Selon M. Fétis Marco.

à 5; ecce sacerdos, cantemus Domino à 5, stabat mater à 5 avec instr. (*Maître de Corelli.*)

SOLUSTRI (Raffaelle). Beatus vir à 16.

SPEDALIERI (Nicolò). Christus factus est à 4, miserere à 4.

SPERANZA (Alessandro). Christus factus est, et miserere à 3. Improperii à 3, miserere à 6, canons pour 2 violons, fugue pour piano, exemplar canonis duabus lyris; judica me Deus à 4 avec instr.

SPONTONE (Bartolomeo). Leggiadra pastorella à 5, un livre de madrig. à 5 et deux à 6, 1585.

SORIANO (Francesco), maestro à Saint-Jean-de-Latran, 1599–1600; à Saint-Pierre 1603–1620. — La messe du pape Marcel à 6, réduite à 8; messes à 4, 5 et 6 voix (quelques unes en canons). Magnificat sur les 8 tons à 4; madrigaux à 5; mottets à 8; antiphones de la Madone à 4; tullit Elias pallium à 12, magnificat à 12, 2 dixit à 16.

STEFANI (Agostino). Un très grand nombre de duos madrigalesques; à 8: beatus vir, in convertendo, credidi, nisi Dominus, magnificat, in exitu.

STRADELLA (Alessandro). Airs et cantates de chambre à 1 et 2 voix, madrigaux à 5 avec clavecin; lux perpetua à 6, laudate Dominum à 8.

STRIGGIO (Alessandro). Invidioso amor, ninfe leggiadre à 5, 2 livres de madrigaux à 6, 1578–82.

TARDITI (Paolo), maestro à Sainte-Marie-Majeure en 1600.— 20 pièces diverses à 8; inclina Domine.

TUMA (Francesco). Stabat mater et miserere à 4 avec orgue.

TURRINI. Messe à 4 en canons.

TRABACI (Giovanni-Maria). 21 madrigaux à 5, 1610.

TRAETTA (Tommaso). Airs et duos d'opéras, stabat mater à 4 avec instr., dixit à 4 avec instr.

UGOLINI (Vincenzo), maestro à Sainte-Marie-Majeure, 1590–1603; à Saint-Pierre, 1620–1630. 3 livres de mottets à 2, 3, 4 voix, 1617; exultate omnes à 12, sopra il vago Esquilin messe à 8; perfice gressus mottet et messe à 8; beata es Virgo mottet et messe à 12. — Quae es ista mottet et messe à 12. — Canones nimio artificio elaborati, 1622. (*Maître de Benevoli.*)

VALCAMPO (Curzio). 21 mottets à 6, 7 et 8. — 1598.

VALOTTI (Francesco-Antonio). Responsorii de la Semaine-Sainte à 4, Dies irae à 4 voix avec instr., salve Regina à 2 chœurs, kyrie et gloria à 2 chœurs, de profundis à 4 fugue; Domine ad adjuvandum, credo, Te Deum, magnificat à 4.

VECCHI (Orazio). O di rare eccellenze, misero che farò, ite rime dolenti: 2 sonnets n° 287 du Pétrarque à 5; Ier livre de madrig. à 5, 1590; Ier livre de madrig. à 6, 1583; surgite populi, et cantemus laeti à 8.

VERDELOT. Tanto tempore, in te Domine speravi à 4, recordare Domine, si bona suscepimus, in te Domine à 5, 1538.

VIADANA (Lodovico). 18 Concerti scelti dell'opera degli 100 concerti à 1, 2, 3 e 4, 1602. Responsoria ad lamentationes Jeremiae profetae cum 4 vocibus, 1609.

VIOLINO. Adoremus te Christe à 5, 1598.

VITTORIA (Tommaso). Mottets à 4, 5, 6 et 8, 1572; psaumes et mottets à 8; messes à 4, 5 et 6. — Ave Maria à 8; requiem à 4; officium mortuorum à 6; un livre de mottets à 6; super flumina à 8, id. à 12.

VUER (Matthieu). In nomine Jesu, adsit nobis gratia, beati omnes à 5, 1550.

WERT (Jacques). VI, VIII et IX livres de madrigaux à 5, 1595. Videns Dominus à 4, ingrediente Domino, benedicam Dominum, intravit Jesus, transeunte Domino, à 5.

WILLAERT (Adrien). Psaumes à 4; ave verum corpus à 4, Venise, 1550; deducant oculi, pater noster, ave Maria, laetare sancta Mater, vado ad eum, verbum iniquum, duo rogavi, salva nos, prolongati sunt, sit ergo fas dicere, Domine Jesu Christe, Adriacos numero si quis, inclite dux salve, sacerdotum diadema, Regina cœli, peccavi, o crux splenditior, ecce lignum crucis, inclite sfortia dum princeps, locuti sunt, haud aliter pugnans, victorio salve tantum, precatus est Moyses, congratulamini mihi, ave maris stella, ave Maria ancilla, ne projicias me; *tous à* 5, presque toujours avec la seconde partie, Venise, 1550; 4 madrigaux à 5.

ZANNATTA (Domenico). Intercedente Joanne, Dei genetrix Virgo, à 4; dixit, lætatus sum, magnificat à 8 en canons; 12 sonates d'église pour instruments à cordes.

ZANNETTI (Francesco). Requiem à 4 avec instr., plusieurs trios pour instr., litanies à 4, 2 kyrie et gloria à 4, Domine ad adjuvandum, 3 messes à 4, improperii du Vendredi-Saint à 4, dies irae à 4, Te Deum de Noël à 4, 1750.

ZANNOTTI (Callisto). Caro mea à 5, confitebor pour alto, miserere à 8 avec instr., dixit à 4, dies irae à 4 avec instr.

ZARLINO (Giuseppe). Mottets à 5, Venise 1549; veni creator à 3, virgo prudentissima à 6.

ZOILO (Annibal). Madrigaux à 5; beata mater, tu es Deus, ave Regina cœlorum, in illo tempore, lætatus sum, Regina cœli: à 8. Laudate Dominum à 12.

ZUCCARI (Carlo). Mottets à 2 et 3 voix: messe à 4, psaume confitebor à 8; offertoires et graduels pour l'avent et les Dimanches du carême à 4.

Collection de madrigaux, dont le texte pour la majeure partie est de: Dante, Ariosto, Petrarca, Tasso, Bembo, Guidiccioni, Capilupi, Chiabrera etc. etc.

Spoglia amorosa, madr. de divers auteurs à 5, 1588.

Corona di 12 sonetti à 5.

Sonetti sopra le ville di Frascati, di autori diversi, 1609.

Floridi virtuosi, madrig. à 5.

Dolci affetti, madrig. à 5.

PRINCIPE DI VENOSA, 6 libri di madrig. à 5, 1609.

GENUINI, libro V di madrig. 1601.

CESENA, libro IV de' concerti.

MARINI, libro I di madrig. à 5, 1617.

NENNA, libro V di madrig. à 5, 1586.

PAGLIANO, libro V di madrig. à 5, 1590.

FIORILLO, madrig. à 5, 1616.

BACCUSI, madrig. à 3; à 6, Venezia 1579-87.

ROY, libro I di madrig. à 5, 1614.

LEONI (Leone), libro I di madrig. spirituali à 5, 1596.

OLIVIERI. La Turca armonica, madrig. à 2 et 3, 1617.

ROCCHEGGIANI. Dialoghi e concerti à 2, 3, 4 et 5, 1632.

SARIONI, madrig. spirituali e morali à 3.

Musica di 13 diversi autori à 5, 1589.

Il trionfo della musica, madr. di diversi autori à 6.

Corona di madrigali di diversi autori, à 6, 1579.

MENTE, madrigali à 4, Roma, 1560.

FERRETTI. Libro I di canzoni à 6 alla Napoletana, 1581.

Madrigali di diversi autori, posti in musica da Francesco Rasi, nobile Aretino, Firenze, 1610.

DA MONTAGNANA (Rinaldo), canzoni e' madrigali à 4, Venezia, 1558.

Libri II, III e IV di madrig. à 4 di diversi, Venezia, 1552.

GIOVANELLI, gli sdruccioli, madrigali à 4, Venezìa 1598.

OSTE DA REGGIO, libro I di madr. à 4, Venezia 1556.



ANNEXES.

A

1. — Extrait d'une lettre de Kiesewetter à Santini, à Rome, Via dell'Anima, N° 50.

28 juillet, 1834. « Una ricchissima collezione di musica antica l'abbiamo » qui nella biblioteca della corte imperiale, essendosi fatta la consegna spe- » ciale di tutto quello che vi si trovò, ed essendovi riunito con questo an- » cora il tesoro d'innanzi ammassato senza profitto, e quasi inaccessibile » del così detto archivio della musica della corte. Peccato che la musica » scritta o stampata del XV, XVI e XVII secoli sia in parti separate: ma vi » si trovano cose rarissime...... »

2. — Autre extrait.

6 mai 1832. « Die obzwar sehr ansehnliche musikalische Abtheilung » der kaiserlichen Hofbibliothek müssen Sie sich nicht wie eine Sammlung » vorstellen, welche nach irgend einem gewissen Plane *ex professo* angelegt » und fortgesetzt worden wäre: abgerechnet eine Anzahl sehr alten und sel- » tener Werke, welche Kaiser Ferdinand von dem Augsburger *Fugger* mit » andern käuflich an sich gebracht, sind es meistens die Musikalien, welche » der immer sehr religiöse und kunstliebende Hof für den Gebrauh seiner » Kapelle, Kammer und Oper, im Verlauf der Zeiten angeschafft hat. Leider » haben auch sehr bedauernswürdige Verschleppungen stattgefunden; sol- » che Sammlungen sind wie natürlich desto unvollständiger, je einseitiger » die Ansicht und der Geschmack der Personen war, unter denen solche » entstanden; sie haben aber dafür den Vortheil, dass sich darin manches » erhalten hat, das der planmässige Sammler, der ein Jahrhundert später » Nachlese hält, nicht mehr aufzutreiben mag. Uebrigens gehört es vielleicht » zu den nothwendigen Uebelständen, dass die kaiserliche Hofbibliothek » selbst im Ort nichts ausleiht: es ist eine seltene Vergünstigung (deren » ich mich erst seit kurzem erfreue) wenn man ein Werk gegen Empfang- » schein nach Hause nehmen kann..... »

B

Extrait d'une lettre de Kiesewetter au même.

1832, 11 août. « ..... An der Copie des AUDI DOMINE HYMNUM des GIO- » VANNI GABRIELLI bitte ich zu bemerken, wie ich dergleichen in den *chia-*

» *vette* geschriebene Compositionen, welche ehemals in der Unterquarte » intonirt wurden, für einen Singchor heutiger Zeit und beis uns, wo Sopran » und Alt von Frauenzimmern und Knaben ausgeführt wird, ohne an dem » Original eine Note zu verrücken, mittelst Substitution unsrer üblichen » Schlüssel und entsprechender Vorzeichnung, wie mit einem Zauberschlag » in die Unterterz versetze: wodurch zugleich die Partitur für jeden Mu- » sikverständigen, der an die absoleten Schlüssel (Mezzosoprano und bari- » tono) nicht gewöhnt ist, verständlich und leicht übersehbar wird. In » meinem Hause führe ich dergleicher Stücke in dieser Gestalt mit voll- » kommenem Erfolge auf; und da ich keine Instrumente dazu nehme (ge- » wöhnlich nicht einmal Contrabässe oder Clavier), so kann der strengste » Alterthümler dagegen nichts einwenden; dessen Missbilligung mich übri- » gens auch wenig anfechten würde: TRANSPOSITIO NON EST MUTATIO TONI. » — E. H. haben unter andern Stücken, die sie von mir wünschten, ein » Mal auch zwei Nummern von Viadana notirt. Sie sind an sich ziemlich » unbedeutend. Ich bin aber nach lange vergeblichen Forschen so glücklich » gewesen, das ganze vielbesprochene Werk, die " 100 concerti " nebst der » berühmten " Vorrede " auf welche hin-man diesen Autor seit zwei Jahrhun- » derten zum *Erfinder* (oder wenigstens zum ersten Lehrer des General- » basses gemacht), in der kais. Hofbibliothek aufzufinden: leider war das » Werk mangelhaft, es fehlte das wicktigste, die berühmte Vorrede von » dem Basso continuo. Nun ist das Werk ergänzt. Ich habe nun die voll- » ständigste Ueberzeugung von der Richtigkeit der Behauptungen, welche » ich in meiner Abhandlung: die "Tabulaturen," Art. IV, über Viadana's » bisher irrig geglaubten Antheil an der Erfindung des basso continuo » auszusprechen mich unterstanden habe. Die gelehrten Musiker seit 200 » Jahren und länger haben einander den Spruch nachgebetet: *sie halten » mehr auf ein altes Buch, als auf ihren Augenschein, und auf ihren eigenen » Verstand*. Aus der Vorrede des Viadana geht hervor: 1) dass er kein Wort » von Erfindung des B. C. sagt, wohl aber sich die Erfindung eines neuen » Styles, nehmlich der *Concerti* zueignet. 2) dass er auch weder Begleitung » noch Bezifferung lehrt oder erklärt, sondern nur dem fertigen Organisten » Rath gibt, was er bei Begleitung dieser neuen Gattung von Compositionen » beobachten möge. 3) dass Viadana selbst sich der Ziffern gar nicht be- » dient, sondern nur hier und da dem Organisten das Kreuz oder *b* (die » Terze) beseichnet, wovon er aber in der Vorrede ganz leicht, als von » einer ohnehin bekannten Sache spricht. 4) Endlich bedarf es, bei einem » Blick auf den Orgelpart und auf die Aufgabe für den Organisten keiner » weiteren Beweisführung dass diejenigen, deren man es zumuthen konnte, » die Begleitung (und sogar eine geschmackvolle Begleitung) von dem » blossen unbezifferten Bass zu spielen, in der Kunst zu *accompagniren*, » dass heisst ein Generalbass zu spielen (suonar la partitura) so bewandert » gewesen sein müssten, als nur irgend ein Organist unsrer Zeiten; ja noch » mehr, da dieser für gewöhnlich das Hülfsmittel der Ziffern hat, dessen » sich Viadanas Organist nicht zu erfreuen hatte. *Viadana hat also weder*